

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10 / B1

Settore Scientifico disciplinare: L – ART / 02

TITOLO TESI

**L'ARTE AL TEMPO DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO:
NUOVI STUDI SU ARTE E POTERE A BOLOGNA TRA XV
E XVI SECOLO**

Presentata da: JIHOON GU

Coordinatore Dottorato

Relatore

GUGLIELMO PESCATORE

DANIELE BENATI

Esame finale anno 2016

‘Di questa materia se ne potrebbe dare infiniti esempi, ma voglio solo essere contento di uno seguito a’ tempi de’ padri nostri. Messere Annibale Bentivogli, avolo del presente messer Annibale, che era principe di Bologna, sendo da’ Canneschi, che gli coniarono contro, ammazzato nè rimanendo di lui altri che messere Giovanni, quale era in fasce, subito dopo tale omicidio si levò il populo e ammazzò tutti e’ Canneschi. Il che nacque da la benivolenzia popolare che la casa de’ Bentivogli aveva in quelli tempi: la quale fu tanta che, non restando di quella alcuno, in Bologna, che potessi, morto Annibale, reggere lo stato, e avendo indizio come in Firenze era uno nato de’ Bentivogli, che si teneva fino allora figliuolo di uno fabbro, vennono e’ Bolognesi per quello in Firenze e gli dettono il governo di quella città; la quale fu governata da lui fino a tanto che messer Giovanni pervenissi in età conveniente al governo.

Concludo pertanto che uno principe debbe tenere delle congiure poco conto, quando il populo gli sia benivolo: ma quando gli sia nimico e abbilo in odio, debbe temere d’ogni cosa e di ognuno. E gli stati bene ordinati ed e’ grandi e soddisfare al populo e tenerlo contento: perchè questa è una delle più importanti materie che abbi uno principe.’¹

Questa recensione di Nicolò Machiavelli dedicata ai Bentivoglio ci appare molto suggestiva. Ci mostra come i Bentivoglio furono una famiglia molto amata dal popolo bolognese. Già nel XIV secolo Giovanni I Bentivoglio diventò un vero e proprio ‘signore’ della città, ed in seguito i suoi successori volsero sempre la loro attenzione dalla parte del popolo. Annibale Bentivoglio fu senz’altro un primo

¹ MACHIAVELLI, 1513, ried.in CAPATA, 2005, p.76

cittadino tanto ammirato che i bolognesi chiamarono la sua dimora come ‘la casa di Annibale il Magnifico’. Non è un caso quindi, che quando Annibale fu assassinato per strada per mano degli suoi avversari, i bolognesi andarono su tutte le furie. Come aveva riportato Machiavelli, gli assassini di Annibale ed i congiuratori veleno ammazzati ed esiliati dal popolo bolognese.

Nessun principe emerse in modo così stupefacente quanto Sante Bentivoglio nel periodo rinascimentale. Il suo status sociale all’improvviso mutò da semplice ragazzo fiorentino a primo cittadino di Bologna. Emozionato dalle parole di Cosimo il Vecchio, ‘Niuno in questo caso ti può meglio consigliare che tu medesimo, perchè tu hai a pigliare quel partito a che l’animo ti inclina. Perchè se sarai figliuolo di Ercole Bentivoglio, tu ti volgerai a quelle imprese che di quella casa e di tuo padre fieno degne; ma se tu sarai figliuolo d’Agnolo da Cascese, ti resterai in Firenze a consumare in un’arte della lana vilmente la vita tua.’², Sante decise a rientrare nella città dei Bentivoglio, e salì al soglio di primo cittadino bolognese. In seguito, il nostro Giovanni II divenne il signore della città bolognese come aveva fatto il suo nonno Giovanni I e il suo padre ‘Annibale il Magnifico’. Potremmo facilmente dire ‘Buon sangue non mente’. Non fu soltanto un grande condottiero, ma la stima che il popolo nutriva nei suoi confronti fu al pari con quella di suo padre. ‘La città lo ama, perchè è figlio di quell’Annibale che, con una breve signoria e una tragica morte, seppe legare a sè il cuore dei bolognesi’³. Tutti noi sappiamo come si sviluppò la signoria di Giovanni II Bentivoglio. Potremmo dire che se la fine di Annibale era stata tragica, quella di

² SORBELLI, 1969, p.48

³ BERTI, 1967, p.42

Giovanni II è stata vergognosa. In particolare ci riferiamo all'evento che vede il suo palazzo lussuoso bruciare per mano del proprio popolo, fine che risulta essere molto più che tragico. La signoria di Giovanni II fu molto ammirata e più longevola rispetto a quelle che le precedettero. La sua fama di condottiero si diffuse per tutta l'Italia. Questo fu anche il successo della sua fortuna economica. Sviluppando un progetto urbanistico molto sofisticato per l'epoca, organizzò una grande città 'modernizzata'. Durante la sua dominazione di Bologna gli artisti godettero di un fervente mecenatismo, e di conseguenza numerose furono le committenze avanzate da altrettante signorie italiane. Non si fece mancare nulla. Un commento rivolto a Giovanni II da parte di un cronista Bianchini riferisce che: 'Messer Zoanne Bentivoglio era el più felice homo de Italia per uno gentil homo privato et se può dire chel fosse signore de Bologna perchè non se faceva cosa alcuna senza la sua volontà' chiarendoci quanto fu enorme il suo potere. Come si vedrà meglio in seguito, la sua 'suntuosa' Cittadella bentivolesca intera fu una manifestazione del suo potere e della fortuna, che avevano raggiunto vertici mai visti prima.

C'è un punto però che ci lascia perplessi. Si dice che 'un buon inizio fa un buon fine'. Nel caso di Giovanni II Bentivoglio non fu proprio così. Non sono rari i casi di signorie che iniziarono la loro attività politica meglio di quanti li precedettero ma che alla fine ebbero una sorte sfavorevole. Quale fu la causa di tutto ciò? Cesare Borgia il Valentino, che un principe ideale lodato da Nicolo Machiavelli, 'è stato da fortuna reprobato'⁴. Allora da che cosa c'è da rimproverare al nostro Giovanni II Bentivoglio? Superficialmente fu il conflitto contro il Pontefice. Il

⁴ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.95

primo cittadino bolognese seppe farsi amico il popolo cittadino, ma purtroppo non ce la fece contro i suoi rivali politici. Come si vedrà meglio in seguito, i canonici della cattedrale di San Pietro, in particolare, furono i più rappresentativi anti-bentivoleschi. Sappiamo già che la congiura dei Malvezzi avvenuta nel 1489 fu un evento molto tragico accorso contro la famiglia Bentivoglio. E' un dato accertato che i congiuratori principali appartennero alla famiglia dei Malvezzi, ma è anche vero che i canonici di San Pietro la sostennero a modo loro. A questo punto si delineano bene quali sono i principali attori politici che influenzarono la vita nella città bolognese: da una parte il popolo e dall'altra le forze aristocratiche.

Nella storia di Bologna, i Bentivoglio tennero sempre dalla parte del popolo. Fu una particolarità imprescindibile. Lo testimonia il fatto che gli antenati dei Bentivoglio erano registrati all'arte dei beccai al contrario degli altri nobili, i quali per lo più erano iscritti a quella dei Notai. Infatti tuttoggi in Via Caprarie c'è una targa di pietra in cui sono scolpiti due leoni che sostengono uno scudo raffigurante al suo interno un bue (Fig.1). Sopra la targa c'è un'iscrizione che recita 'L'INSEGNA DELLA SOCIETA DE BECCAI DI QVI TOTA NEL MDCCCLVI FV RIMESSA NEL MCMVII'. Questa è una testimonianza che in quella strada ebbe sede l'arte dei beccai. Sicuramente è una iscrizione coeva alla data incisa, in cui dice 'IOANNE. BENTIVOLO. SECVNDO HANNIBALIS ?? ANO SALVTIS 1490'. Questo indizio, a mio parere, è veramente importante perchè Giovanni II in persona dimostrò al pubblico l'appartenenza originale della propria famiglia. La firma di 'ANNIBALIS' senz'altro indica il primogenito di Giovanni II perchè nel 1490 Annibale fu eletto gonfaloniere di giustizia. Sembra una propaganda molto efficace. Di certo mostrare così apertamente l'appartenenza

all'arte dei Beccai era un deciso messaggio di rottura nei confronti dell'altra nobiltà cittadina. A questo punto bisogna ben analizzare le parole del 'Principe' di Nicolò Machiavelli, il segretario della repubblica fiorentina il quale scrisse: 'a uno principe è necesario avere il populo amico'. Questa targa è un esempio ben chiaro che ci mostra come Giovanni II seppe controllare il suo popolo al fine di averlo amico e il più fedele possibile rispetto agli altri principi. Questo fu una grande fortuna per quest'ultimo, perchè Giovanni II già ebbe un grande vantaggio degli 'stati ereditari e assuefatti al sangue'⁵ benchè Bologna non appartenesse di diritto allo stato ereditario. Vale a dire, Giovanni II 'ha minori cagioni e minori necessità di offendere, donde conviene che sia più amato; e se straordinari vizi non lo fanno odiare, è ragionevole che naturalmente sia benevoluto da' sua. E nella antichità e continuazione del dominio sono spente le memorie e le cagioni delle innovazioni: perchè sempre una mutazione lascia lo addentellato per la edificazione dell'altra.'⁶

Occorre pertanto approfondire i particolari della signoria di Giovanni II. Come dice Ady, nella storia di Bologna 'Giovanni I, solo fra i Bentivoglio', ebbe titolo per governare a Bologna. I suoi successori furono signori della città di fatto ma non di diritto.'⁷ Ovviamente, quindi, nemmeno Giovanni II fu un signore titolato, ma domandiamoci: 'Giovanni II Bentivoglio il signore della città fu un tiranno?'. Sì, senz'altro. Ma fu un tiranno molto popolare. A proposito di questa domanda, il parere di Ady potrebbe essere la risposta giusta.

⁵ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.31

⁶ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.31

⁷ ADY, 1965, p.123.

‘Ora, Giovanni II, il quale viveva nel palazzo Bentivoglio in condizione principesca, occupava un posto da tutti riconosciuto fra i signori italiani e si distingueva dai pari suoi per il tipo di relazioni vigente fra Bologna e la Chiesa. Comune e papato erano uniti in una difficile alleanza e la supremazia dei Bentivoglio fu il legame che li tenne insieme. Gli oppositori repubblicani della signoria non furono mai ridotti interamente al silenzio, ma in realtà non sfuggiva loro che la supremazia di un uomo costituiva la sola speranza di unità e di indipendenza in una città minacciata dalle rivendicazioni papali e lacerata dalle fazioni. Nicolò V e i suoi successori non cessarono di sognare il giorno nel quale Bologna sarebbe stata ricondotta sotto il governo diretto della Chiesa, ma, finchè non si sentirono abbastanza forti per distruggere il comune, incoraggiarono la concentrazione dell'autorità in una mano sola. Così i Bentivoglio furono nello stesso tempo i campioni della libertà contro gli attacchi papali e il fondamento di un governo che si manteneva per ordini e riconoscimento della sovranità papale, a dispetto dell'anarchia e della ribellione’⁸

È paradossale che un tiranno di fatto fu in realtà protettore della libertà di popolo contro la Chiesa. Questo fu il naturale risultato di una forma particolare dell'organizzazione cittadina divisa in due; uno comunale e l'altro ponteficio. Ma la grandezza della sovranità di Giovanni II, mantenendo il bilancio tra le due parti opposte in apparenza, fece diminuire il potere del legato o il suo luogotenente. Secondo la studiosa, ‘durante i vent'anni che seguirono gli accordi con Nicolò V, il legato risiedette normalmente a Bologna e partecipò attivamente al governo.

⁸ ADY, 1965, pp.123-124

Dalla partenza del Capranica nel 1467, la presenza del legato costituì un'eccezione piuttosto che la regola.⁹ A questo punto, bisogna ricordarsi nel 1464 Giovanni II divenne capo della famiglia dei Bentivoglio. Il potere del legato pontificio di fatto diminuì sempre più tanto da sembrare un titolo solo apparente e svuotato degli incarichi governativi di cui sarebbe stato invece il legittimo detentore. Tutti questi mutamenti politici passarono attraverso le scelte dei 'I Sedici Riformatori', una magistratura storica del Comune di Bologna. Infatti, il primo movimento politico di Giovanni II fu metterli sotto controllo nella propria mano. 'I Sedici' furono comunemente chiamati anche come 'Il Reggimento' del periodo. Mentre Giovanni II faceva subentrare i personaggi a lui vicino al posto dei 'I Sedici riformatori', il legato cardinale, o il suo luogotenente 'fecero visita occasionalmente alla città, e le loro funzioni legatizie consistettero principalmente nel ritirare gli stipendi e nel difendere le cause bolognesi in curia quando ritenevano opportuno il farlo. La cooperazione con i Sedici nel lavoro quotidiano del governo ricadeva sui loro luogotenenti.'¹⁰ Dopo che i Sedici caddero nelle volontà delle trame bentivolesche, iniziò di fatto una vera e propria signoria di Giovanni II. 'Secondo il costume, che i capitolati di Paolo II trasformarono in legge, nessuno sotto i trent'anni poteva far parte dei Sedici e fu pure pratica usuale quella di scegliere il gonfaloniere di giustizia fra i suoi membri. La privilegiata posizione dei Bentivoglio apparve chiara quando Giovanni occupò il suo posto a sedici anni e quando due suoi figli, benchè non membri dei Sedici, ricoprirono a turno la carica di gonfaloniere di giustizia.'¹¹

⁹ ADY, 1965, p.125

¹⁰ ADY, 1965, p.125

¹¹ ADY, 1965, p.127

Dal punto di vista politico, Giovanni II Bentivoglio fu un signore molto rigido. Come aveva citato Ady, il legato cardinale Savelli, dopo una brutta esperienza politica a Bologna, non volle più tornarci. Quindi, è ovvio che emerge una sorta di malcontento tra gli altri nobili che non riuscirono a far parte nel governare la città.

‘Sorge una lite fra il venditore Antonio delle Guaine e un giovane forestiero, causa il prezzo di una certa merce. Si pon mano alle armi. Intervenendo Gerolamo Malvezzi per dividere i contendenti, il venditore lo ferisce e, impaurito per aver osato violenza sul nobile, fugge e chiede protezione a Giovanni Bentivoglio. Concessa.

Gerolamo, accettata a fatica la pacificazione imposta da Giovanni, a condizione che il suo feritore restasse chiuso in casa per un certo periodo, vistolo in strada, lo assale e ingaggia con lui un duello. Sono divisi. Giovanni impone di nuovo la pace. Gerolamo freme e comincia a odiare il Bentivoglio. Aggiungendosi tale odio al sentimento di invidia che Giovanni Bentivoglio suscita in taluni dei Malvezzi, per avere egli imposto la sua dittatura personale, disprezzato le magistrature cittadine e calpestato le aspirazioni di governo delle altre famiglie notabili, Gerolamo non ha difficoltà ad attirare a sè alcuni esponenti della sua famiglia e ordire con loro una congiura.¹²

Fallita la congiura ancor prima che iniziasse, bisogna tenere in considerazione alcune particolarità. Soprattutto la concezione della congiura non fu ben organizzata. I congiuratori non sapevano tre cose. In primo luogo, non sapevano

¹² BERTI, 1967, pp.68-69.

che il popolo bolognese era dalla parte dei Bentivoglio. Come ha detto Machiavelli (ovviamente in quel tempo ancora non era scritto il testo) ‘uno de’ più potenti remedi che abbia uno principe contro alle congiure, è non essere odiato da lo universale: perchè sempre chi coniura crede con la morte del principe soddisfare al populo, ma quando creda offenderlo non piglia animo a prendere simili partito’¹³. Giovanni II fu uno dei pochissimi principi che ne già sapeva bene prima che venisse scritto il Principe. E poi, i Malvezzi ed i suoi compagni purtroppo non sapevano neanche il fatto che la ribellione propria non era così fattibile. In seguito, come il segretario fiorentino disse, ‘Perchè le difficoltà che sono da la parte de’ congiuranti sono infinite, e per esperienza si vede molte essere state le congiure e poche avere avuto buono fine’¹⁴, tale considerazione sempre rende ai Malvezzi. Anche se i malcontenti erano accumulati l’esecuzione della congiura fu troppo improvvisa.

Per ultimo, non sapevano di una distanza incolmabile del potere tra di loro e il signore della città. Secondo Machiavelli, ‘da la parte del coniuante non è se non paura, gelosia e sospetto di pena che lo sbigottisce: ma da la parte del principe è la maestà del principato, le leggi, le difese delli amici e dello stato che lo difendono’. Certo che nella storia di essere umano esistono alcune congiure fatte, però nel caso dei Malvezzi troppo chiari furono le cause del fallimento secondo la teoria machiavelliana. Già dall’inizio si scorge come la cospirazione non era destinata ad un buon fine.

Inoltre il fallito attentato che aveva come obiettivo Giovanni II si ritorse contro i

¹³ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.75

¹⁴ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.75

congiuranti:

‘Sanza dubbio è principi diventano grandi quando superano le difficoltà e le opposizioni che sono fatte loro; e però la fortuna, massime quando vuole fare grande uno principe nuovo, il quale ha maggiore necessità di acquistare reputazione che uno ereditario, gli fa nascere de’nimici e fagli fare delle imprese contro, acciò che quello abbi cagione di superarle e, su per quella scala che gli hanno porta li inimici suoi, salire più alto. Però molti iudicano che uno principe savio debbe, quando e’ ne abbia la occasione, nutrirsi con astuzia qualche inimicizia, acciò che, oppressa quella, ne seguiti maggior sua grandezza.’¹⁵

Vale a dire che il fallimento della congiura, come aveva detto Machiavelli, involontariamente, portò a far crescere la fama e il potere del loro avversario. Infatti, dopo la congiura, verso il 1490, si sono prodotte le diverse immagini politiche che manifestano la grandezza del signore della città. Al contrario di quanto avevano desiderato i congiuratori, la potenza bentivolesca divenne sempre più solida. Soprattutto, la torre dei Bentivoglio che fu costruita subito dopo la cospirazione allo scopo del rafforzamento di custodia, che venne innalzata così tanto che divenne seconda solamente a quella degli Asinelli. Secondo la tradizione medievale, l’altezza di torre corrispose alla nobiltà di famiglia, per cui la cosiddetta ‘*Magnificentia bentivolorum*’ venne aumentata. Nell’anno successivo della congiura il primogenito di Giovanni II, Annibale fu eletto gonfaloniere di giustizia dai membri dei Sedici, anche se egli aveva appena compiuto vent’anni. Chi

¹⁵ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.83-84

potrebbe negare la pressione del padre nei confronti dei Sedici? Anche la targa dell'arte dei beccai che avevo già notato venne murata proprio in questo periodo. Nessun maggior occasione che presentarsi dell'autorità al pubblico dopo essere sopravvissuto ad un attentato. Mettendo in ordine le opere relative al potere di Giovanni II prodotte intorno al 1490, ci sono la *Pala Bentivoglio* nella cappella privata in San Giacomo Maggiore, due *'Trionfi'* dipinti sulla parete della stessa cappella, o forse anche il ritratto del signore che conserva oggi agli Uffizi, che sono tutte le opere emblematiche per la magnificenza di Giovanni II.

Ciononostante, però, non bisognerebbe dimenticarsi del fatto che tutt'ora non solo Giovanni II ma anche gli altri bentivoleschi erano ancor più schierati dalla parte del popolo bolognese. Come aveva detto anche Ady, 'privi di un titolo per governare, i Bentivoglio dipendevano dalla volontà popolare quanto alla conservazione del potere:«Messer Giovanni molto attende a la voce de questi popolarii», scrisse il generale dei Serviti a Lorenzo Costa. Giovanni era tanto sensibile alla pubblica opinione perchè comprendeva come il regime dei Bentivoglio rappresentasse il governo di una minoranza che non poteva mai permettersi di trascurare la possibilità di una rivoluzione.'¹⁶ I Bentivoglio, in questo senso, Giovanni II seppe divertire i suoi concittadini nei diversi modi. Ovviamente anche la modalità si fu trattata nel *'Principe'* come il seguente:

'Debbe ancora un principe mostrarsi amatore delle virtù, dando ricapito alli uomini virtuosi e onorando gli eccellenti in una arte. Appreso debbe animare e' sua cittadini di potere quietamente esercitare li esercizi loro, e nella mercantia e

¹⁶ ADY, 1965, p.130

nella agricoltura e in ogni altro esercizio delli uomini; e che quello non tema di ornare la sua possessione per timore che la gli sia tolta, e quello altro di aprire uno traffico per paura della taglie. Ma debbe preporre premi a chi vuole fare queste cose e a qualunque pensa in qualunque modo ampliare la sua città o il suo stato. Debbe oltre a questo, ne' tempi convenienti dello anno, tenere occupati e' populi con feste e spettacoli; e perchè ogni città è divisa in arte o in tribi, tenere conto di quelle università, ragunarsi con loro qualche volta, dare di sè esempio di umanità e di munificenza, tenendo sempre ferma nondimanco la maestà della dignità sua.^{'17}

Come si vedrà meglio in seguito, Bologna divenne uno dei centri urbani più vivace, ricco, e operoso di tutta l'Italia settentrionale, e indubbiamente ciò si deve a Giovanni II Bentivoglio. Il suo sofisticato progetto urbanistico fece un '*refashioning*' per tutta la città. Fece ornare 'i pittori più eccellenti' di luogo in luogo della città. La cultura fiorì vivacemente e le attività delle arti commerciali fecero fertile lo stato finanziario della città. Nessuno può negare come la forza dei soldi contribuì a facilitare i piani del signore di Bentivoglio. 'Il popolo nel suo insieme beneficiò del più elevato tenore di vita caratteristico del regime bentivolesco. Lavori di costruzioni edili, visite di stranieri illustri, nozze, tornei, cortei portavano denaro nelle tasche dei mercanti e provvedevano lavoro e divertimento alle masse popolari.'¹⁸

¹⁷ MACHIAVELLI, 1513, ried. in CAPATA, 2005, p.88

¹⁸ ADY, 1965. pp.134-135.

Basandoci sulle indicazioni del *'Principe'*, uno delle fonti più importanti per la ricerca del tempo rinascimentale, abbiamo confrontato le *'virtù'* di Giovanni II con gli altri casi dal punto di vista machiavelliano pur essendo *il Principe* un'opera posteriore del tempo bentivolesco. Ci siamo resi conto che, almeno interno alla città la signoria di Giovanni II andò benissimo soprattutto sostenuta dal popolo. Nel 1499, un accordo tra il re francese, il papa Alessandro VI Borgia, e la Serenissima, portò all'improvviso ad una inevitabile rottura con Ludovico il Moro, il quale divenne un nemico comune, e conseguenzialmente anche al Giovanni II si trovò a fronteggiare una crisi oramai alle porte dato che il duca di Milano era un intimo alleato del signore bolognese e oltre ad avere con lui un legame di tipo nuziale. Da quel periodo in poi, Bologna fu sempre sotto la minaccia di Cesare Borgia il Valentino, e anche dopo la sua morte, ormai, si trovò contro la rivalità di Giuliano della Rovere, il quale era salito al soglio pontificio con il nome di Giulio II. Alla fine del 1506 il papa riuscì ad entrare a Bologna con la forza, ed il signore della città, sostenuto dal popolo bolognese riuscì a fuggire a Milano lasciando il suo meraviglioso palazzo in balia degli eventi. Non è incomprensibile che il popolo furioso distrusse e rubò i beni preziosi dalle tesoriere.

Allora concludo che la signoria bentivolesca finì non per problemi interni, ma per quelli diplomatici. Forse questo potrebbe essere un destino inevitabile per le signorie più piccole. A mio modesto parere, l'unico difetto della signoria di Giovanni II Bentivoglio è, come le altre signorie, che non si poté decidere il proprio destino dalla sua mano. Anche se si fu sostenuto così tantissimo dal suo popolo, comunque il destino di una città dipende non solo da una cospirazione

interna ma anche da una minaccia esterna. La signoria di Giovanni II non fu superato questo problema, cioè da Cesare Borgia a Giulio II della Rovere.

La funzione politica del ritratto

Gli studiosi concordano sulla notevole fioritura di tutti i generi artistici a Bologna nel periodo della dominazione di Giovanni II Bentivoglio. Durante questo periodo la città progredisce non soltanto dal punto di vista urbanistico, ma anche da quello figurativo, e in tale progresso verso uno stile rinascimentale Bologna, attardata per lungo tempo su un linguaggio medievale, guarda agli esempi europei.

Una premessa a tale rinnovamento, pure per lungo tempo priva di frutti, è costituita nella prima metà degli anni trenta dall'arrivo da Firenze, indiscusso centro dell'arte rinascimentale, di Paolo Uccello, autore della significativa *Natività* nella chiesa di San Martino. Altra influenza è quella dell'arte proveniente da Venezia, a sua volta resa più plastica in senso rinascimentale toscano grazie all'apporto del Donatello padovano.

La grande ancona a scomparti spedita dai Vivarini nel 1450 alla Certosa di Bologna ha fortemente ispirato i giovani bolognesi, fra cui un talentuoso artista nativo di Cento e per tempo entrato nella bottega di Francesco Squarcione a Padova: Marco Ruggeri detto lo Zoppo. Si tratta di una personalità di grande importanza, in quanto primo esempio di pittura rinascimentale a Bologna. Grazie all'apporto degli artisti ferraresi, prende in seguito corpo la vera e propria 'arte bolognese rinascimentale'. Le attività pittoriche in lungo e in largo di Francesco del Cossa avevano fatto espandere i territori artistici dei suoi concittadini a Bologna. Grazie al suo esempio, altri ferraresi come Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa poterono in seguito ricevere committenze e aprire la bottega a Bologna, formando giovani artisti locali e portando a termine la conversione rinascimentale della scuola bolognese.

Nella storia dell'arte bolognese il momento culminante del progetto urbanistico

che trasforma la città ancora medievale in una più moderna è senza dubbio costituito dalla costruzione della *Domus Magna*, voluta e cominciata da Sante Bentivoglio, predecessore di Giovanni II.

Come concordano tutti gli studiosi, Sante Bentivoglio cercò di assomigliare a Cosimo il Vecchio de' Medici in molti aspetti, essendo nato e cresciuto a fianco al *pater patriae* fiorentino in Toscana. È risaputo che Cosimo il Vecchio fu veramente un grande amante dell'arte e mecenate, ma è difficile stabilire se Sante avesse imitato il mecenatismo del signore fiorentino, e se Sante in persona avesse mai avuto interesse per l'arte. Di fatto, alla diretta committenza di Sante non siamo in grado di riferire nessuna opera artistica, né possediamo documenti che attestino una sua promozione in questo campo. Era usanza del tempo lo scambio dei propri ritratti fra due promessi sposi, o fra coniugi nobili. Nel caso del matrimonio di Sante Bentivoglio e Ginevra Sforza, però, nulla è rimasto, né alcuna opera né alcun verso nei vari componimenti poetici del tempo, mentre possediamo lo splendido doppio ritratto di Ercole de' Roberti che attesta le successive nozze di Ginevra con Giovanni II (Washington, National Gallery of Art).

La storia d'amore con Nicolosa Sanuti Castellani marchesa di Porretta, considerata a quel tempo la donna più bella di Bologna, avrebbe sicuramente potuto essere un soggetto di ispirazione per cronisti o artisti, ma in realtà non esiste nulla a riguardo tranne la protestazione di Sante contro l'arcivescovo Bessarione. Al contrario, la marchesa Sanuti venne trattata dai cronisti bolognesi nel modo più vergognoso per una donna. Per quanto si possa credere che tutte le tracce relative a Sante siano stato volutamente cancellate, rimane comunque

impossibile trovare testimonianza di una sua attività mecenatistica.

Rispetto a quelle di Sante, l'attività di mecenatismo del successore di Sante, Giovanni II Bentivoglio, sono sopravvissute in abbondanza. Si possono trovare sia nelle opere che nei documenti giunti fino a noi. Si è già citato il dittico con Ginevra Sforza. Non solo, ovviamente, nella *Domus Magna* che fu la sua dimora, ma anche nella cappella familiare in San Giacomo Maggiore, nella cappella Santa Cecilia, che fu tradizionalmente la chiesa parrocchiale della famiglia e dove egli impiegò 'i pittori più eccellenti' del tempo, ma anche nel portico di fronte al suo palazzo ci rimangono i documenti che testimoniano il suo mecenatismo. Inoltre, in una dimora fuori dalla città, nel castello di Ponte Poledrano, si trova il suo stemma, 'la sega', e gli affreschi delle *Storie del pane*. Grazie a Giovanni II, il mecenatismo dei Bentivoglio è in grado di competere con quello delle altre corti amanti dell'arte, dai Medici a Firenze agli Este a Ferrara.

Molto interessante, infatti, è la differenza tra i mecenatismi dei due Bentivoglio. È proprio vero che Sante non avesse alcun interesse nel mecenatismo artistico? Non si può essere d'accordo. Non è assolutamente comprensibile che un signore cresciuto al fianco di Cosimo il Vecchio, grande amante dell'arte, e così desideroso di somigliare sotto qualunque aspetto al signore fiorentino non avesse lasciato neanche un'opera relativa a se stesso nei diciassette anni del suo dominio. È possibile che non abbia avuto gusto artistico per le scuole ferrarese, padovane, o anche bolognese perché era stato cresciuto in Toscana, il centro artistico della cultura rinascimentale. È comunque strano non avere nemmeno una riga di eventuali commissioni a artisti toscani dell'epoca. Non sembra tuttavia corretto credere in un anti-mecenatismo di Sante Bentivoglio, quanto piuttosto considerare

il possibile intervento di una “mano invisibile”, attribuibile probabilmente al suo successore, Giovanni II Bentivoglio.

È paradossale che il più grande nemico di Sante, rimasto al potere per diciassette anni senza alcun rivale di rilievo e serio rischio politico, sia proprio una persona della sua stessa famiglia. Eppure non si può certo dire che il rapporto fra Giovanni II e Sante sia stato amichevole. Si possono suggerire almeno tre motivi diversi.

In primo luogo, la precedenza di sangue assoluta di Giovanni II Bentivoglio rispetto a quella di Sante. Giovanni II Bentivoglio aveva avuto una precedenza di sangue assoluta per quanto riguarda la legalità della successione al potere. Suo nonno era Giovanni I Bentivoglio, il primo vero e proprio ‘Signore della città’ riconosciuto dal popolo bolognese, e suo padre Annibale fu così ammirato dal popolo bolognese da essere chiamato ‘il magnifico’. Nessuno poteva competere in città, in merito a diritti di sangue, con Giovanni II Bentivoglio, ma egli aveva solo tre anni quando Annibale fu ucciso. Sante non poteva certo vantare gli stessi diritti. Egli non era nato a Bologna e, per quanto chiunque potesse garantire la sua appartenenza alla famiglia bentivolesca, in quanto figlio di Ercole Bentivoglio, si diceva fosse nato da un rapporto tra Ercole e la moglie di Agnolo da Cascese di Poppi, della quale non si sa neanche il cognome. Prima del 1446, anno del suo ritorno a Bologna per succedere al ‘Magnifico’ Annibale, era stato in città per un breve soggiorno una sola volta. Dal punto di vista di Giovanni II, può sembrare che Sante avesse usurpato il potere che di diritto era suo.

Il secondo motivo è il matrimonio fra Sante Bentivoglio e Ginevra Sforza. Sante, che da tempo manteneva un rapporto solido con Firenze, sposò Ginevra, nipote di Ludovico il Moro duca di Milano e figlia del signore di Pesaro, Alessandro Sforza,

l'8 marzo del 1452, per assicurarsi un ulteriore legame politico. Troppo giovane al momento del matrimonio - aveva appena dodici anni, Ginevra entrò a Bologna dopo due anni, nel 1454, e divenne la prima donna della città. Anche non considerando la sua giovane età, era chiaro quanto questo matrimonio fosse strategico per ottenere un legame politico.

Nello stesso tempo, Sante intrattenne un rapporto illecito con la marchesa di Porretta Nicolosa Sanuti. Sebbene ebbe la figlia Costanza e il figlio Ercole rispettivamente nel 1458 e nel 1459 dalla nipote del duca di Milano, sembrava al popolo bolognese che la marchesa fosse più indicata per il primo cittadino bolognese. Da questo punto di vista, il fatto che la vedova Ginevra si risposò immediatamente con Giovanni II, meno di un anno dopo la morte improvvisa di Sante avvenuta nel 1463, testimonia la preesistenza di un tenero rapporto tra loro prima della morte di Sante.

Il terzo e ultimo motivo della *damnatio memoriae* di Sante da parte di Giovanni II è legato ai mutamenti intervenuti nel corso della costruzione del cosiddetto 'palazzo regale' e alla controversia sorta nel 1475 con Ercole di Sante Bentivoglio. Il palazzo bentivolesco, iniziato da Sante nel 1460 e portato a termine da Giovanni II, entro il 1463, anno della morte di Sante, era stato realizzato fino al pian terreno, al portico e alla balconata sopra l'androne. Nella sua ricerca del 2001, Hubert ha ricostruito graficamente il palazzo così com'era nelle intenzioni di Sante. Ne emerge un edificio non del tutto coerente, in cui allo stile bolognese, ancora attardato al medioevo, si sovrappone quello toscano dell'architetto Pagno di Lapo Portigiani oltre a inflessioni da quello lombardo. Come si accennava prima, però, tenendo conto della fuga dell'architetto originale Pagno di Lapo e dello

svolgimento dei lavori di costruzione, testimoniato dai documenti, dopo la scomparsa di Sante, si può supporre che Giovanni II Bentivoglio avesse modificato il progetto originale, lasciando immutato il pian terreno di maniera più toscana.

Sembrerebbe una precisa di scelta di Giovanni II Bentivoglio di cancellare dalla propria città ogni traccia di Sante. Risultando impossibile trovare alcuna immagine o ritratto di Sante, tranne una sola figura di Giovannino dipinto da Vasari in una sala di Palazzo Vecchio a Firenze (Fig.2), vorrei suggerire l'intervento di Giovanni II come una "mano invisibile", a causa della forte inimicizia con il suo predecessore. Inoltre, il signore di fatto di Bologna fu così astuto e determinato da sfruttare al meglio le immagini e soprattutto i ritratti tanto per celebrare il proprio regime quanto per screditare quello del proprio antecessore, grazie alla completa distruzione della sua figura in campo artistico. Il primo cittadino bolognese riuscì così a godere doppiamente del 'potere delle immagini', eliminando quelle di Sante e mostrando l'emblema di famiglia, i ritratti propri e dei suoi antenati in qualsiasi spazio deputato al potere. Di conseguenza, in questo capitolo, si cercheranno delle immagini o dei ritratti commissionati da Giovanni II Bentivoglio, come 'un maestro delle immagini politiche', al fine della propaganda governativa.

1. Francesco del Cossa: la Madonna col bambino nella chiesa di Santa Maria del Baraccano

Il metodo di propaganda politica tramite le immagini praticato da Giovanni II Bentivoglio è già stato affrontato in modo approfondito. Il primo cittadino aveva una legittimità di sangue superiore a quella di tutti gli altri membri della famiglia. Pare proprio che Giovanni II abbia voluto negare i diciassette anni passati del dominio del suo predecessore, Sante. Nei confronti di quest'ultimo operò cioè una sorta di *damnatio memoriae*, così da sottolineare la propria primogenitura, che in effetti lo avvantaggiava rispetto al suo predecessore. Un'occasione grazie alla quale il desiderio del Signore poté realizzarsi nel modo più chiaro fu il 'restauro' dell'immagine miracolosa del santuario di Santa Maria del Baraccano, affidato al pittore indubbiamente più alto tra quanti operassero nella Bologna del tempo, ovvero Francesco del Cossa.(Fig.3)

In proposito, nel 1560 il cronista Pietro Lamo scriveva:

‘Dentro a la porta de la città a man sinistra v’è una divocione nominata la Madonna del Baraca<no>. A l’altar maggiore sone dui profeti, un d’ogni banda di tera cotta, finto di marmor, di man d’Alfonso scultor, bello. [...] E sotto deti profeti se li vede a man destra una Santa Lucia, e a la sinistra una Santa Caterina, tute dua grande come il naturale, di bon disegno e molte ben colorite diligente in sul muro a fresco per man de Francesco Cossa ferareso.’¹⁹

Dal canto suo, Antonio di Paolo Masini, nella *Bologna perlustrata* (1666), descriverà in maniera più dettagliata il miracolo legato all'immagine della

¹⁹ LAMO, 1560, ried. in PIGOZZI, 1996, pp.59-60.

Madonna del Baraccano:

‘Bente Bentivoglio del 1402. andando à riveder le guardie delle mura della Città, trovò vicino à porta Strà Stefano Francesca Vinciguerra, Donna molto divota, vecchia di poco meno di 100. anni, che orava, come suo solito, avanti la S. Image del Baracano, e sospettando di qualche tradimento la fece condurre a Gio. Bentivoglio Signore di Bologna, il quale vedendo la semplice donna, la rimandò à casa, e dubitando, che non si gettassero lettere per certi buchi di là dalle mura, con prestezza fece fabricar un muro davanti à detta Image di 20 pertiche di longhezza, e 15 piedi in circa lontano da quello della Città, acciò sotto specie di divotione, non fosse ordita contro di lui qualche congiura, mà mentre si fabricava alla presenza di Giovanni, e di Bente, fù udità una non ben intesa voce, che minacciava lamentando, e la notte dopo il dì 28 detto muro miracolosamente sino à i fondamenti rovinò; Gio. dubitando dell’arte humana, ne prese sospetto, e di nuovo fece fare un’altro grande, e forte muro dal primo 40 passi lontano, li fondamenti del quale hoggidi si vedono nella piazza avanti la Chiesa; custodire lo fece da segrete guardie, con l’assistenza di Bente, e d’Antonio Guidotti, mà ecco alla settim’hora della prima notte di Febraro, sentitosi un certo moto, ed aparendoli sopra un’ombra, ancor questo miracolosamente rovinò; all’hora Gio. intesa la maraviglia, adorò la sudetta S. Image del Baracano, e permise, che gli altri, conforme il solito, l’adorassero, e perciò Bente vi fabricò un’ Altare, à destra vi si fece ritrare al vivo in età d’anni 18. à sinistra la sudetta Donna, per mano del pittore Francesco Cossa, il quale già adì 2. Agosto 1401 la sudetta Image volontariamente haveva dipinto sul muro, dopo essersi Confessato, e

Communicato. e dal Vescovo ricevuta la Benedittione, conforme usava Lippo Dalmasi, che molte di queste Imagini nella Città dipinse; ciò fù imitato da Gio. Bianchi nel dipinger à fresco sul muro la Madonna di Reggio, la qual fece haver la loquela à Marchino, Andrea, l'uno adì 28. April, e l'altro adì 28. Maggio 1596'.²⁰

Attraverso i testi riportati veniamo a sapere alcune cose. Prima di tutto, le due fonti concordano nel riferire la paternità della *Madonna col Bambino* del santuario appartiene a Francesco del Cossa, e allo stesso tempo ci forniscono informazioni che si integrano a vicenda. Quello di Pietro Lamo, come già notato da Cavalca, è l'unico documento che ci dà la collocazione originale dell'affresco.²¹

Pur non essendo giunte fino a noi, secondo Lamo Alfonso Lombardi, uno scultore molto attivo a Bologna, avrebbe più tardi eseguito al di sopra dell'affresco del pittore ferrarese le statue di due profeti. Lo scritto di Lamo pone però due problemi. Nell'affresco si vedono ancora due figure con aureola “tute dua grande come il naturale, di bon disegno e molte ben colorite”, ma esse non presentano gli attributi che consentono di identificarle, come voleva Lamo, con Santa Lucia e Santa Caterina. Sono anzi chiaramente visibili dietro i candelabri che esse sostengono le ali, e dunque si tratta non di due sante ma di due angeli. L'identificazione proposta da Pietro Lamo è quindi sicuramente errata.

Il fatto che Lamo avesse fatto riferimento soltanto alle due figure che tengono i candelabri nonostante il soggetto più generale dell'immagine sia la *Madonna col Bambino in trono*, è un'altra questione piuttosto strana. Qual era la differenza tra

²⁰ MASINI, 1666, ried.anast. 1986. pp.213-214.

²¹ CAVALCA, 2013, p.336.

la ‘Madonna col bambino’ e ‘due angeli turiferari’ agli occhi di Pietro Lamo, il quale documentò così nel 1560? Come risposta alla domanda, mi permetto di citare alcune righe della ricerca di Massimo Ferretti nel 2011.

‘A riprova della sua inaspettata mutazione, sta il fatto che la veste della Madonna, come quella Bambino, sono state molte volte ritenute resti dell’immagine antica. E si comprende, perché quel profilo tutto mosso e così ‘gotico’, in basso, non era nelle corde naturali di Cossa. Certo, è distinzione facile se si guarda da figura al centro della *Pala dei Mercanti*, dove le grandi falde piegate a colpi di maglio sono simili alla *Madonna di Piazza* conclusa da Nicolò dell’Arca nel 1478; ma il confronto va fatto con l’*Annunciazione* di Dresda, immediatamente anteriore. L’anomalia di quel profilo drappeggiato e fluente, tracciato con un arnese appuntito sul nuovo intonaco, è doppia: rispetto a Cossa e rispetto al momento in cui fu effettivamente dipinta l’immagine miracolosa’.²²

Questa analisi mette in luce un aspetto che dimostra una sorta di genialità pittorica dell’artista ferrarese. Già sappiamo alcune cose della *Madonna del Baraccano* grazie alle ricerche degli studiosi precedenti. Molto importante è, soprattutto, il fatto che l’incarico affidato al migliore artista del periodo a Bologna, Francesco del Cossa, per conto di Giovanni II Bentivoglio fosse quello del restauro. In altre parole, il pittore ferrarese riuscì a dipingere tutto tranne le teste della Vergine e del Gesù Bambino, sopravissute dall’immagine preesistente della fine del XIV secolo. Come aveva già detto Ferretti, il Cossa ha realizzato una specie di mediazione fra

²² FERRETTI, 2011, p. 284

il linguaggio artistico trecentesco e uno stile proprio maturato nella seconda metà del Quattrocento.

Non è tutto: il pittore ferrarese è stato così acuto da riuscire ad inserire il proprio carattere in modo sicuro. Si può trovare un esempio nei piedi sporgenti nell'aria in modo tridimensionale del Bambino. Una interpretazione spaziale impossibile nel medioevo trecentesco, riempito ancora da quella 'tardogotica', inserita senza alcuna disarmonia.

La scelta di Francesco del Cossa, dopo aver accettato questo lavoro di 'restauro', di lasciare solo la parte delle teste della Vergine e del bambino, è sicuramente dovuta al fatto che esse sono la parte più preziosa dei due corpi santi. Infatti, guardando le foto della sinopia staccata per restauro, allegate alla ricerca del Ferretti del 2011, sono evidenti le tracce delle volte abbondantemente martellate dal pittore ferrarese sull'intonaco, ad eccezione delle due teste²³. A proposito di queste ultime, come si è dimostrato nella *Bologna perlustrata* di Masini, la paternità dell'immagine originale trecentesca si era attribuita per lungo tempo alla mano di Lippo di Dalmasio. Gli studiosi di recente, tuttavia, la attribuiscono più giustamente allo stile dello Pseudo-Jacopino.²⁴

Come lo studioso propone, non è raro che un pittore successivo portasse a termine un'immagine originale rimasta incompiuta o danneggiata, aggiungendo la propria mano. Da notare che gli attributi e le teste dei santi erano ritenute una sorta di reliquia di cui tenere conto nel trattare una icona o immagine sacra. Lo stesso Ferretti ci presenta diversi esempi.

²³ FERRETTI, 2011, p. 418.

²⁴ FERRETTI, 2011, p. 281

Il mio interesse, a questo punto, si rivolge in un'altra direzione. Nonostante i casi di pittura "ibrida" come quella di Francesco del Cossa si ritrovino spesso, non potrebbe avere quest'ultima nel Santuario di Santa Maria del Baraccano un significato più sostanziale?

È necessario innanzitutto osservare la *Madonna del Baraccano* dal punto di vista pittorico. Francesco del Cossa aveva già affermato il proprio linguaggio artistico nelle sue opere precedenti. Per esempio nella *Pala dell'Osservanza* ora a Dresda, come già accennato, si notano i suoi dettagli ricchi di particolari in modo più chiaro rispetto alla parte tardogotica restaurata. Cecilia Cavalca, per giunta, suggerisce una affinità compositiva fra la *Madonna del Baraccano* e la *Trinità* di Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.²⁵

In realtà, le parti architettoniche delle due opere possono trovare una forte somiglianza. Ad esempio, la Vergine e il San Giovanni Evangelista nella famosa *Trinità* di Masaccio, sono stati sostituiti in due angeli che sostengono i candelieri. Nel primo piano ancora sotto, poi, la figura di uomo nobile a sinistra dalla vista, e quella femminile a destra sono molto simili come se fossero fratelli. Sorge una domanda. Quando Francesco del Cossa, un pittore nato a Ferrara ed attivo a Bologna nel momento d'oro della sua carriera, era riuscito ad assorbire la cultura figurativa artistica di Firenze e Toscana? Secondo Bacchi:

‘La presenza di componenti fiorentineggianti trova una sua giustificazione storica nell'ipotesi di un soggiorno a Firenze del pittore. Il testo di Vasari (dove le notizie relative al Cossa si confondono con quelle su Costa) non consente un riferimento

²⁵ CAVALCA, 2013, p.336

inequivocabile al nostro artista. Tuttavia quando egli scrive che “Costa” se ne venne a Firenze “sentendo esser celebre e molto reputato in Toscana Fra Filippo, Benozzo, ed altri” allude a una congiuntura culturale più adeguata al Cossa che al troppo giovane Lorenzo (1460-1523). Del resto, proprio l’avvenuto contatto con la civiltà fiorentina fa sì che il distacco nei confronti di Tura, sancito da questa *Madonna* (1460-65), appaia di una tale decisione da trovare ben pochi paralleli a Ferrara (forse nel solo Maestro del desco di Boston), trovando riscontro nel fatto che il Cossa, all’inizio degli anni Sessanta, aveva abbandonato la città trasferendosi a Bologna’.²⁶

Se davvero la *Madonna col Bambino* già in collezione Kress ed ora a Washington è opera del Cossa, come non tutti gli studiosi sono disposti ad ammettere, essa conferma il soggiorno precoce dell’artista ferrarese a Firenze all’epoca della sua formazione. Ecco quanto osservava Longhi riguardo la *Madonna* Kress:

‘È probabile che, già prima dei lavori di Schifanoia, il Cossa dovesse accostarsi all’ambiente di corte, dove si chiedeva un’arte più profana ed ornata. Vi dominavano ampiamente i miniatori e non v’è dubbio che gli affreschi di Schifanoia ne risentano a cominciar dalla minutezza delle proporzioni, tanto diverse dai magni esempi lasciati da Piero a Ferrara. Sotto questi influssi dovette nascere, ancor prima di quegli affreschi, la *Madonna*, oggi della collezione Kress, dove tutto è forbito, smagliante e di toni che già si appressano a quelli di Schifanoia e dell’*Annunciazione* di Dresda. Ma nei piani scavati a forza nel viso

²⁶ BACCHI, 1991, p.20

della Vergine, nelle grandi orbite scopite, è pur sempre lo spirito migliore del Cossa così affine ai più sperimentali pittori toscani; un fervore formale e cromatico da rammentar Paolo Uccello o Giovanni di Francesco'.²⁷

Quindi la *Madonna Kress*, in cui la plasticità delle figure ricorda il Dittico di Federico da Montefeltro, la posa del Gesù Bambino ricorda la *Natività* di Paolo Uccello in San Martino, l'ampio paesaggio appare influenzato dai fiamminghi e la luminosità è degna di Giovanni di Francesco, si potrebbe dire una decisiva testimonianza che dimostra che il nostro pittore ferrarese si era formato assorbendo gli aspetti diversi dei maestri toscani. Vale la pena aggiungere un'altra annotazione di Cavalca:

‘Non v’è dubbio che il Cossa avesse possibilità di assorbire idee albertiane e anche mantegnesche a Ferrara già al tempo del suo praticantato, ma il senso di gravitas trasmesso dalle strutture ispirate all’antichità romana presenti nei suoi dipinti, si direbbe dovere qualcosa all’ambiente umanistico veneto e direttamente alle grandi imprese del giovane Mantegna; così che è assai probabile, come già ipotizzava Adolfo Venturi nelle pagine della sua *Storia dell’Arte italiana*, che vi possa essere stato anche per lui un precoce rapporto col milieu culturale padovano. Da precisarsi prima dell’andata a Firenze, dove la riflessione sul valore dell’ornamento in architettura deve essersi approfondita assieme a quella della trattazione spazio unificato entro la superficie quadra’.²⁸

²⁷ LONGHI, 1934, p.30. ried. 1968.

²⁸ CAVALCA, 2005, p. 49

Vale a dire, la *Madonna del Baraccano* è senz'altro uno dei più importanti capolavori di Francesco del Cossa, che vi rivela la propria genialità superando l'arduo compito di salvaguardare il carattere gotico dell'immagine miracolosa pur mantenendo il proprio linguaggio, ormai già maturato attraverso l'esperienza di Schifanoia (1469-1470), e senza dimenticare i presupposti filo-toscani della sua formazione. Si può notare un altro aspetto importante, oltre a quello pittorico. Per usare le parole del Ferretti:

‘Ora, si dà un fatto quasi incomprensibile: nelle *Pitture di Bologna* Malvasia non nomina l'affresco del Baraccano. Sappiamo che all'inizio dell'Ottocento non era facile vederlo scoperto e che almeno dalla metà del secolo precedente stava sotto la tela del Marchesi. Ma per quanto fosse nascosto, si può credere che un canonico come Malvasia non avesse mai occasione d'ispezionarlo? È possibile che non lo avesse incuriosito il disegno che figura nei manoscritti di Cavazzoni, tante volte citati? O che non lo sollecitasse la sua principale fonte scritta, «l'esatto Masini»? Forse scoraggiava l'aura sacrale? Ma era ben più che una reliquia, sul genere della vera tavola della Mascarella. Nei suoi appunti la *Madonna del Baraccano* è nominata come opera di Cossa, e sua soltanto, assieme alla *Pala dei Mercanti*, ma con questa aggiunta: «dice qualcuno che fosse scolaro di Lippo». Mai come nello storico dei pittori bolognesi le due linee del «primitivismo», quello di radice vasariana e quello devozionale, erano state tanto vicine. Per Cavazzoni, per Masini, per altri ancora dopo di loro, l'affresco del Baraccano poteva anche essere dell'inizio del Quattrocento. Viene il sospetto che Malvasia non sapesse

capacitarsi di un così evidente conflitto fra leggenda sacra, di cui sarà stato rispettoso, ed evidenza della maniera pittorica, di cui era intelligentissimo'.²⁹

Confrontiamo con la parte relativa al Baraccano nelle *Pitture di Bologna*, di Carlo Cesare Malvasia:

‘Madonna del Baraccano

Fuore della quale, nell’apice del bel portico, la B. Vergine di rilievo, del Lombardi, è ornata lateralmente da una Celeste armonia d’Angeli sonanti, dipinti à fresco dal Gessi, sul gusto di Guido suo maestro.

Entrando dentro, nella prima nobilissima Cappella, Ghiselli, il quadro della processione di Gregorio il Magno, in tempo di peste in Roma, fù fatto dall’Aretusi, in luogo di quello di Federico Zuccheri, che non piacque, e però si trova in S. Lucia.

Le storie laterali, e i Quattro Dottori della Chiesa ne’ pennacchi della Cupola, sono dell’istesso Aretusi; si come gli ornati tutti a chiaroscuro, del Baglioni.

2. Boccaferri, gl’ornati a fresco e a chiaroscuro attorno al divoto Crocifisso di rilievo, sono d’uno scolare del Ramenghi.

3. Maggiore, i SS Rocco e Sebastiano di tutto tondo, i due Angeli col padiglione, e i due Profeti, sono del detto Lombardi; e l fregio di fuore, & attorno alla Cappella, intagliato di marmo, è della nostra Signora Properzia Rossi.

4. Orsi, la B.Vergine col Signorino, e li SS.Giuseppe e Gioannino, è della Signora Lavinia Fontana, e’l S.Carlo sotto, del Massari.

²⁹ FERRETTI, 2011, p.286

5. Ercolani, la disputa di S.Cattarina è del padre di detta Signora Lavinia; e li SS. Petronio, Floriano, & ornati a fresco, sono d uno della detta Scuola dei Ramenghi; si come del Ramenghi stesso i trè quadri a fresco della Passione del Signore nell'Oratorio.

La galante rimodernatura della Chiesa di fuore, e l'aggiontavi Cupola, è di Agostino Barella, Architetto dell'Illustrissimo Senato. Uscendo fuore, & incamminandosi verso l'altissimo e larghissimo antrone, fatto al tempo di Gio:Bentivoglio, e comunemente detto il Voltone del Baraccano, si sbocca nella detta via maestra di Strastefano. Nel cantone a mano ritta(?) è la Chiesiuola al Conservatorio delle Zitelle del Baracano'.³⁰

Come scrive Ferretti, nelle *Pitture di Bologna* di Malvasia si parla proprio della *Madonna del Baraccano*, ma non è possibile trovare le sue parole su questa immagine sacre di Francesco del Cossa. Probabilmente, nel periodo di Malvasia, può darsi che non fosse facile vedere la Madonna del Cossa, oppure che all'autore delle *Pitture di Bologna* non piacesse. Infatti, nella *Felsina pittrice*, opera sempre di Malvasia (1678), dell'artista ferrarese si parla solamente una volta.

Come già detto, è soltanto nel ventesimo secolo che si è iniziato ad attribuire le due teste originali nell'immagine ad un ciclo di Pseudo-Jacopino. In altre parole, nel periodo in cui il Malvasia scriveva la *Felsina pittrice*, quelle teste dovevano essere ritenute di mano di Lippo di Dalmasio come aveva scritto Masini. Malvasia, nella sua *Felsina*, scrive dettagliatamente delle Madonne di Lippo di Dalmasio, come in questo caso:

³⁰ MALVASIA, 1686, ried.anast, 1969, pp.178-180.

‘Un’altra ch’era già nel muro dell’antichissima Chiesa di S. Agata, che nella moderna fabbrica, con gran disgusto di tutti, andò a male; salvandosi a pena la testa di Maria, da un divoto custodita con la debita venerazione.’³¹

Considerando da un lato il fatto che la *Felsina pittrice* è di poco successiva alla *Bologna perlustrata* di Antonio Masini, dall’altro l’interesse entusiastico per le immagini della Madonna di Lippo, pare impossibile che il Malvasia non avesse conosciuto la storia miracolosa della *Madonna del Baraccano*, poiché nel tempo era stata attribuita a Lippo di Dalmasio. Come aveva sospettato Ferretti, credo che lo scrittore bolognese non avesse voluto citare la Madonna del Cossa. Ma perché il Malvasia non ha citato la *Madonna del Baraccano*, con una storia così interessante, di Francesco del Cossa, che indubbiamente a Bologna fu il pittore più eccellente del tempo?

Semplicemente, come si è già detto, sembra che a Malvasia proprio non piacesse il pittore ferrarese poiché parla veramente poco di Francesco del Cossa sia nelle *Pitture di Bologna* che nella *Felsina pittrice*. A mio parere, però, possiamo trovare un altro motivo più sostanziale.

Carlo Cesare Malvasia, nato nel 1616 a Bologna dal conte Anton Galeazzo, nobile, laureatosi in giurisprudenza, era un teologo che insegnò nello Studio Bolognese. Aveva partecipato, assieme a suo zio Cornelio Malvasia, luogotenente generale della cavalleria pontificia, a una battaglia contro Odoardo Farnese duca di Parma e di Piacenza, oppostosi a Papa Urbano VIII nel 1641. Vale a dire, fu un

³¹ MALVASIA, 1678, ried. 1967, p.36

personaggio della Chiesa Cattolica. A questo punto, teniamo presente che Giovanni II Bentivoglio fu un signore di città sempre anti-pontefice, e fu nella parte politica opposta ai canonici della Cattedrale di San Pietro. Per esempio, un canonico di San Petronio Donato Vaselli ebbe uno screzio quando si fece ritrarre il primo cittadino bolognese armato nella propria pala d'altare, di cui si tratterà meglio in seguito.

Per Cesare Malvasia, dunque, canonico della cattedrale di Bologna, che il Santuario di Santa Maria del Baraccano, considerato terra sacra, fosse uno dei tre preziosi luoghi filo-bentivoleschi, non poteva che essere fonte di disagio. In particolare, la questione del miracolo avvenuto nel periodo di Giovanni I Bentivoglio, primo vero e proprio signore della città, ad una persona di Chiesa come il Malvasia non pareva certo un fatto religioso quanto politico. Che il cognome della vecchia donna del miracolo durante l'assedio da Visconti fosse 'Vinciguerra' non sembra sia un caso. In altre parole il miracolo del Baraccano può intendersi come una sorta di propaganda politica.

Inoltre, si deve tenere presente il fatto che ciò che Giovanni II Bentivoglio, fieramente avverso al potere papale, affidò a Francesco del Cossa era un restauro. È molto significativo che egli abbia fatto dipingere un ritratto di Giovanni I, suo nonno e primo signore di città, per affermare il proprio diritto di sangue tra i membri della famiglia. La *Madonna del Baraccano* si pone quindi come una fortissima propaganda politica e di rafforzamento della propria autorità, inaccettabile da una figura fedelissima alla Chiesa come Malvasia, considerando anche la *damnatio memoriae* ai danni delle tracce dei diciassette anni di dominio della città da parte di Sante.

2. Ercole de' Roberti: Ritratto di Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza

Rispetto al suo processore Sante, Giovanni II Bentivoglio non volle tergiversare nel commissionare i propri ritratti da porre nei diversi luoghi della città. *Il dittico di Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza* (Fig.4), oggi pervenuto dalla collezione Kress alla National Gallery di Washington, cattura il nostro interesse non solo perché ritrae il primo cittadino bolognese e la sua sposa, bensì per il maggior valore ai fini della comprensione storico-artistica, e politica, rispetto all'immagine di Giovanni I fatta aggiungere nella *Madonna del Baraccano*.

Grazie alla figura di apripista rappresentata da Francesco del Cossa nella città dei Bentivoglio, un gran numero di giovani artisti ferraresi cercò fortuna in città. Oltre alla lezione di Schifanoia, permeata degli esperimenti acidi e fantastici di Cosmè Tura, gli artisti ferraresi eccellono nel genere del 'ritratto'. Per trattare al meglio il *Dittico Bentivoglio*, ci sono due punti di riferimento irrinunciabili: uno è il famoso *dittico di Federico da Montefeltro e Battista Sforza* di Piero della Francesca conservato agli Uffizi, l'altro è *'il ritrattino'*, come lo chiamava Longhi, eseguito da Antonio da Crevalcore, uno dei pittori dalle inquietudini ferraresi come Tura e Galasso (Venezia, Museo Correr).

I legami fra il dittico di Federico da Montefeltro e quello dei Bentivoglio si individuano facilmente. Per esempio, i due coniugi che si guardano di profilo, come in una medaglia del principe della città, e il paesaggio, molto influenzato dai fiamminghi, ci fanno capire meglio l'affinità dei due dittici. Per giunta, Ginevra e

Battista Sforza, effigiate nei due dittici, erano sorelle con sei anni di differenza. Considerando le date dei due dittici, può darsi che la stessa Ginevra Sforza, dopo aver visto il ritratto della sorella Battista, avesse commissionato il proprio. *Il dittico Montefeltro* di Piero della Francesca viene infatti generalmente datato al 1472, mentre quello Bentivoglio è databile al 1475 circa.

Il *Ritratto di giovane* di Antonio da Crevalcore (Fig.5) è stato amato da Roberto Longhi, tanto che lo studioso ne ha parlato nella propria *Officina ferrarese* del 1934. Questo 'ritrattino', databile senz'altro prima di quello di Piero della Francesca, è una risposta da manuale dell'arte ritrattistica della corte di Ferrara. La figura del nobile melanconico, posto di profilo come in una medaglia davanti a un tendaggio scuro metà aperto che lascia scorgere una vivace scena di porto, è ben rappresentativa dei modi ferraresi, un ambito culturale dal quale proviene anche l'autore del dittico di Washington. Attribuendolo a Ercole de' Roberti, Roberto Longhi spiega chiaramente la posizione dell'artista, nato nell'ambito dell'arte ferrarese:

‘Che vanto per una città sapere esprimere dai propri fianchi un genio così solennemente abissale, sorto non tanto per ispirazione divina quanto per una predestinazione civica e terriera, che lo astringe, per dir così, a una sublimità d'eccezione! Per merito di Ercole, Ferrara siede, verso l'ultimo decennio del secolo, più alto che qualunque altro punto d'Italia; e, per forza di Ferrara, Ercole conquista una situazione così personale da non trovare, a quei tempi, altro paragone di valore che in Leonardo.

A perfezionare la conoscenza di Ercole non mancherebbe ormai che la

restituzione della sua misura di ritrattista. Ch'egli si provasse ripetutamente anche in questa specialità si può ben immaginare già dagli stupendi inserti ritrattistici nella predella Griffoni e negli affreschi Garganelli e, persino, nelle meditazioni fisionomiche in molti personaggi della predella di Dresda. Ma questo dei ritratti è sempre problema difficile e pieno d'inganni, per via delle imposizioni che la tradizione, e soprattutto la casta dei richiedenti, imponeva ai pittori anche più grandi, esigendone specchi di mode, di vanità, e di grazia generica. Per questo l'arte del ritratto ebbe facilmente sviluppi carichi di particolarità locali; e, nel caso singolo dell'arte ferrarese, troppi esemplari sono andati perduti per poter raffigurare codesto sviluppo. Alla Mostra poi non ne erano presenti che pochissimi e neppure i più importanti. Mancava l'incunabolo ritrattistico della scuola, intendo il mirabile Profilo di giovinetto, oggi nel Metropolitan Museum di New York, stortamente creduto il ritratto di Borso d'Este e, con grossa semplicità, ascritto a Jacopo Bellini mentre è sicuramente uno smagliante esemplare del Tura; mancava il ritratto proprio di Borso, nella collezione Trivulzio, forse dipinto da Baldassare d'Este; e, dello stesso pittore, il Tito Strozzi della raccolta Cook; mancava infine, ed era assenza più sentita e anche più inspiegabile, il famoso Dittico bentivolesco già nella raccolta Dreyfuss, oggi Duveen; sul quale soltanto può fondarsi l'ipotesi di un Ercole ritrattista. È codesto, senza fallo, dopo quel di Piero, il più bel ritratto a dittico di tutto il '400 italiano'.³²

Possiamo trovare un altro motivo per cui questo dittico di Ercole de' Roberti

³² LONGHI, 1934, ried. 1968, pp.45-46. Allorché Longhi scriveva l'*Officina Ferrarese* (1934), il dittico era di proprietà dell'antiquario Duveen. Nel 1936 fu acquistato da Samuel H. Kress. Ora si trova alla National Gallery di Washington

debba essere rivalutato nuovamente. Dal punto di vista pittorico, il dittico di Ercole ha una importanza enorme. Esso costituisce cioè l'incrocio tra la cultura pittorica dell'Italia centrale e quella padana inaugurata da Pisanello a Mantova. Il dittico Bentivoglio, infatti, mostra i due diversi aspetti in una sola tavola. La cultura del profilo di medaglia su fondo scuro diffusa da Pisanello a Mantova s'innesta sullo stile toscano, iniziato da Beato Angelico e compiuto da Giovanni di Francesco, Alessio Baldovinetti e Piero della Francesca, la così detta '*pittura di luce*'. Esso è inoltre l'esempio più rappresentativo e consapevole del potere che un signore come Giovanni II aveva a Bologna.

Ma se si tratta del progresso della pittura, però, l'arte ritrattistica padana oltre gli Appennini non si era fermata a questo punto. Chiunque sia il vero artista del Dittico Bentivoglio a Washington, benché tutti concordino unanimemente sulla mano di Ercole de' Roberti, non rende il dipinto meno interessante. Il vero valore del dittico del signore bolognese non si può trovare solamente all'interno dell'opera stessa, ma soprattutto nel suo essere un punto di riferimento chiarissimo per la corrente storico artistica del tempo e per le opere successive. Il risultato più significativo lo possiamo trovare in un'altro dittico, forse di dieci anni successivo al dittico Bentivoglio, ispirato senz'altro al dittico di Ercole de' Roberti: *il Dittico Gozzadini*. (Fig.6)

Sicuramente il dittico Gozzadini è distante dalla propaganda politica tramite l'immagine intesa da Giovanni II Bentivoglio. Ci siamo, tuttavia, concentrati su un nodo cruciale che si trova al di fuori dall'opera stessa.

Il dittico Gozzadini, oggi conservato al Metropolitan Museum di New York, era stato eseguito ai fini nuziali dei due giovani promessi sposi. I due effigiati portano

gli attributi tradizionali iconografici del matrimonio, e sono talmente belli e giovani che dimostrano l'età giusta per il matrimonio. Sappiamo già che Francesca, moglie del cosiddetto 'Annibale Magnifico' e madre di Giovanni II Bentivoglio, fu della famiglia Gozzadini, Se la data del dittico Gozzadini cadesse, come concordano gli studiosi, sui dieci anni successivi a quello bentivolesco di Washington, probabilmente i giovani promessi sposi Gozzadini appartenerebbero alla generazione dei nipoti di Francesca. Infatti, già da molto tempo, i Gozzadini supportavano fedelmente i bentivoleschi, e poi nell'Ottocento, alla famiglia era appartenuto anche Giovanni Gozzadini, chi ha scritto forse la monografia più affidabile su Giovanni II Bentivoglio.

Ma a questo punto, potrei suggerire un altro nome al famoso dittico Gozzadini. Una ricerca recente sul dittico romantico e amabile è il catalogo del 2003 curata da Vera Fortunati. In questo catalogo, come artista del dittico del Metropolitan Museum di New York, è indicato il Maestro delle storie del pane, attivo nella *domus jocumditatis* di Giovanni II. Infatti, per parlare della dominazione della città controllata da Giovanni II Bentivoglio, e della propaganda politica attraverso immagini, non si debbono dimenticare gli ancora misteriosi affreschi con le *Storie del pane* nel Castello Ponte Poledrano, fuori dalla città. Considerando il progetto urbanistico progressivo diretto da Giovanni II Bentivoglio all'interno alla città, non è da sottovalutare il Castello Ponte Poledrano, mirabile esempio nell'ambito della cultura delle ville e dei castelli, situato fuori città come da usanza nobiliare.³³

³³ Non si può negare il fatto che era stata riconosciuta l'identità del Maestro delle storie del pane, ma a mio avviso la denominazione del maestro di Volpe è stata fatta un po' in

La scoperta dell'esistenza del 'Maestro delle storie del pane' è dovuta ad una ricerca memorabile di Carlo Volpe, intitolata *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna* (1958). Sorge un dubbio. Si è sicuri che l'artista degli affreschi dipinti sul muro del castello bentivolesco sia la stessa persona del dittico Gozzadini? Ritengo di no.

Gli affreschi del 'Maestro delle storie del pane' sono certamente da ritenere tra le opere più importanti del rinascimento bolognese. Il linguaggio espresso negli affreschi è vicino a quello di Francesco del Cossa. Ciò appare più chiaro se confrontiamo un personaggio sulla parete settentrionale delle Storie del pane con

fretta. Pur essendo maestro delle 'storie del pane', in realtà, il pane vi era dipinto, fra tutte le storie, soltanto nella scena del 'Banchetto'. Sarebbe meglio parlare, analizzando tutta la serie degli affreschi, non di 'storie del pane', ma di 'storie del grano'. Quanto a questo, dobbiamo tenere presente due cose sul Castello Ponte Poledrano, attualmente Bentivoglio: la prima, che il castello si trova a metà strada verso Ferrara; la seconda, che il Ponte Poledrano era una zona piena di mulini per il grano. Leggendo le lettere giunte fino a noi fra Isabella d'Este e Anton Galeazzo Bentivoglio, molto spesso il secondogenito di Giovanni II scrisse alla duchessa richiedendo aiuti in grano per coprire le carestie a Bologna. Nella controversia del 1475 richiesta da Ercole Bentivoglio, figlio di Sante, per giunta, uno dei beni più in conflitto fu il mulino di Ponte Poledrano. Sia come immobile fonte di beni finanziari che come mulino per la produzione di grano per il consumo proprio della famiglia, sembra che l'importanza del grano a livello di beneficio geografico del paesino di Ponte Poledrano fosse tale, che Giovanni II avesse fatto dipingere gli affreschi dell' 'importanza del grano'. Credo, modestamente, debba cambiarsi il nome dell'artista in 'Maestro delle storie del grano'.

un'opera di un seguace di Francesco del Cossa, il cosiddetto *Pestapepe*, un affresco strappato conservato al Museo Civico di Forlì, esposto alla mostra *Melozzo da Forlì* (2011). La data presumibile del *Pestapepe* è quasi contemporanea a quella delle *Storie del pane*, nonché a quella del dittico Bentivoglio. Un paesaggio simile a quello nel fondo delle storie sempre sulla stessa parete torna nella *Madonna del Baraccano* e nella *Pala Grifoni* di Francesco del Cossa. Non solo quello, ma anche un edificio con due archi e una colonna sarebbe uno degli aspetti tipici cosseschi soprattutto nella *Pala dell'Osservanza* di Dresda. Si vuole suggerire che il Maestro delle storie del pane sia un artista formato nella bottega del Cossa nell'ottavo decennio del Quattrocento. Tenendo presente questo, torniamo al *Dittico Gozzadini*.

Ovviamente non si può negare una certa affinità con gli affreschi bentivoleschi di Francesco del Cossa. Una differenza, però, rivelata nel dittico Gozzadini è senz'altro la maggiore modernità nei confronti di Francesco del Cossa e degli altri pittori della sua bottega. Ciò potrebbe essere imputato alla maturazione a seguito della data successiva del dittico di New York; ma si può fare un'altra lettura a mio avviso più valida.

Innanzitutto, la differenza più notevole sta nel paesaggio più raffinato. Diversamente dal paesaggio realizzato da Francesco del Cossa nella sua *Pala Grifoni*, quello del dittico Gozzadini si avvicina al linguaggio di un altro pittore ferrarese attivo a Bologna, Lorenzo Costa. Dietro la sposa, nel paesaggio più lontano, ad esempio gli alberi più sottili intorno all'acqua, le barchette sul fiume, e il sentiero sono sicuramente più 'proto-classiceggianti' rispetto alle *Storie del pane*. Sarebbe utile paragonare il paesaggio alle spalle della sposa con quello

dietro la capanna del *Presepe* di Lorenzo Costa, oggi al Musée des Beaux-Arts di Lione. In modo analogo, anche il paesaggio dietro lo sposo ha un sapore proto-classico non difficilmente riscontrabile nelle opere di Costa, o nella miniatura bolognese del tempo. Non solo nel progresso paesaggistico, ma anche in quello fisionomico si sono aggiunte alcune note di elegante finezza. Per esempio, l'inarcarsi un po' malinconico del sopracciglio dello sposo, l'espressione particolare che emerge nel volto della sposa rivelano una mano ben addestrata nel ritratto. In altre parole, rispetto al 'Maestro delle storie del pane' l'artista del dittico Gozzadini è indubbiamente più influenzato dal proto-classicismo di Lorenzo Costa, tanto che sembrerebbe essersi formato nella sua bottega e nel suo *entourage*.

Ovviamente non si ha alcuna intenzione di attribuire il dittico Gozzadini a Lorenzo Costa. L'artista del dittico fu vicino alla corrente artistica dominante del periodo, rispetto al Maestro delle storie del pane. Per giunta, pare che il modo di dipingere gli animali nel dittico sia più naturale, e basandomi su questo vorrei supporre uno stretto contatto tra l'autore del dittico e un miniatore di formazione a metà fra l'arte bolognese e quella ferrarese, Matteo da Milano. Come vedremo in seguito, quest'ultimo e i suoi compagni rimanevano influenzati da diversi generi. Nel '*Breviario*' di Ercole d'Este le immagini degli animali dimostrano la sua provenienza lombarda, e testimoniano che l'artista così amabile del dittico Gozzadini avesse attinto in molti modi alla particolarità della miniatura lombarda. Ritornando al nostro discorso, il *Dittico Bentivoglio*, occorre fare maggior attenzione all'opera di Ercole de' Roberti non solo perché sia un'opera d'arte ritrattistica raffigurante un signore, ma perché si deve sottolineare una '*virtù*'

politica del primo cittadino bolognese tramite le immagini. In proposito Molteni ha scritto:

‘In ogni caso, ancora una volta, egli si dimostrerà in grado di salvaguardare la propria autonomia rispetto alla fonte risolvendo diversamente lo sfondo, sostituendo alla dilagante visione di Piero uno scorcio ristretto di paese, appena rivelato dal cauto scostarsi dei tendaggi. Soluzione apparentemente timida, e di gusto arretrato, soprattutto se si vuol tenere conto della possibilità che si offriva al Roberti di venire a capo della questione sfruttando precedenti – e più familiari – esperienze cossesche. In proposito ci si può chiedere se fosse la stessa committenza a preferire una meno sbandierata dichiarazione di sovranità, essendo la posizione di governo dei Bentivoglio ben distante dall’assolutismo montefeltrino; certo è che lo stesso pittore, piuttosto che cimentarsi nel genere a lui non del tutto consono della veduta, fece del risalto luminoso delle due effigi sullo schermo scuro della tenda il punto di forza del quadro, andando poi a giocare sul contrasto fra la rigorosissima tenuta grafica dei profili e la resa carezzevole dei tessuti, fra l’iconicità post-pisanelliana del volto di Ginevra, ed il molle decantarsi del velo che ne trattiene l’acconciatura’.³⁴

Un’altra particolarità si può trovare in questo dittico di Ercole, e cioè ‘una dimensione dello spazio, né aperto né chiuso, bensì intermedio tra interno ed esterno, fondata sul portico, giusto allora riproposto dal rinnovamento urbanistico

³⁴ MOLTENI, 1995, p. 49

bentivolesco.³⁵ Ci siamo già soffermati sull'iconografia ferrarese del tendaggio mezzo aperto grazie al 'ritrattino' di Antonio da Crevalcore, ma, come ha scritto la Ghirardi, possiamo trovare un significato più alto nel dittico di Giovanni II Bentivoglio, un signore che aveva trasformato tutta la città secondo un nuovo progetto urbanistico tramite i portici. Questo ritratto fu dipinto nell'interno o all'esterno di un edificio? Ercole de' Roberti ha inventato una nuova forma ritrattistica più ideale ed emblematica del principe, che crea una sinergia con una singolarità dei portici che non distingue interno ed esterno, e la forma ritrattistica già esistente della medaglia pisanelliana nella quale aggiunge la podestà ed eleganza del signore armonicamente mescolati.

3. Ercole de' Roberti: Ritratto di Giovanni II Bentivoglio (Bologna, Museo dell'Università)

Per lungo tempo il ritratto (Fig.7) ha atteso con pazienza, facendo le spese della vanità dell'effigiato e della sua improvvisa caduta da signore dall'infinita fama e poderosa autorità. In seguito, in contrasto con il lungo oblio, al momento della scoperta in condizioni sfortunate, impolverato nel sottotetto dell'Istituto di Storia dell'Arte d'Università di Bologna, ha ricevuto maggiore attenzione in quanto presenza drammatica e inedita nel panorama della storia dell'arte italiana. Pur rovinato e in pessime condizioni, ne esce ancora vincitore il potere innegabile dell'effigiato. Perché un ritratto non di un normale cittadino, ma del primo

³⁵ GHIRARDI, in FORTUNATI, 2003, p. 51.

cittadino più in vista della città, senza che se ne conosca la provenienza, è stato scoperto casualmente, impolverato sotto un vecchio tetto dell'edificio universitario? È quasi ironico prenderlo in considerazione in questo capitolo in cui si parla del potere tramite le immagini. Questo ritratto ha una importanza imparagonabile non soltanto per il significato politico del ritratto nell'età moderna rinascimentale, ma bensì come un simbolo capace di rivelare la fine vergognosa di un potere politico caduto dalla cima più alta al fondo più basso.

«Ma c'è altro da aggiungere al periodo bolognese di Ercole: ed è il *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, che appartiene all'Università di Bologna e si vede esposto nell'Istituto di Storia dell'Arte. Cavato molti anni fa, ad opera del Supino, dalle soffitte dello Studio bolognese, lo trovai nel 1934 orrendamente imbrattato e bruciacchiato al punto da far credere che sia stato tratto a stento dal «guasto» dei Bentivoglio nel 1507. Provvidi devotamente a far rimuovere, «*meis impensis*» e sotto i miei occhi, gl'imbratti; a ridare al dipinto il formato originale ch'era stato ridotto da una cornice mal soprammessa; a far campire a semplici toppe di punteggiato le lacune più gravi; ed oggi posso ripresentarlo più schietto, nel suo stato di rudere, ma di che prestigio, ancora!

A mezza figura un po' men grande del vero, ma torreggiante per l'enorme colmata del torso sotto la zimarra verde-smeraldo a rovesci e soppanni bruni e oro; e così sollevata ancora e arretrata la testa a guardarci invincibilmente dall'alto, con tremendo supercilio, roteando la pupilla nell'angolo dell'orbita: ecco il tipo più eccelso dello «*high-brow*» italiano del Quattrocento. Un simile risultato può richiamarsi soltanto a paragone del Condottiero del Louvre o al ritratto Trivulzio

di Antonello».³⁶

Come scrive Longhi, lo stato del ritratto era terribile già dal momento di scoperta. Ciò nonostante, Longhi lo attribuì con sicurezza a Ercole de' Roberti, vedendovi "il tipo più eccelso dell'*high-brow* italiano del Quattrocento". Si deve, credo, al destino così ironico e tragico del ritratto se esso fece appassionare lo storico artistico più importante del XX secolo. Per giunta, però, in questo ritratto del signore caduto politicamente, si può trovare una cifra artistica più matura di Ercole de' Roberti, un artista nato a Ferrara ma attivo per lo più a Bologna.

Rivolgiamo innanzitutto l'attenzione all'effigiato. Si può riconoscerne facilmente l'identità, avendo già esaminato il dittico ora alla National Gallery di Washington, eseguito dal medesimo artista intorno al 1475. Il Giovanni II Bentivoglio del ritratto universitario è sicuramente invecchiato rispetto a quello di Washington. Nel dittico *fondant*, commissionato ai fini della promessa nuziale o del matrimonio, era dipinto in modo più dolce ed elegante. Entrambi i lati della labbra leggermente piegati in un sorriso, rendono l'impressione generale del volto del signore più morbida. Tale considerazione si riferisce anche alle vesti indossate dal personaggio. Il primo cittadino bolognese porta un abito raffinato a fiori cucito d'oro.

Il ritratto universitario è completamente diverso. Soprattutto il volto risulta non amabile ma più rigido. Come a dichiarare la propria indole di condottiero, le due pupille guardano severamente lo spettatore, le labbra saldamente serrate. Pur indossando all'apparenza un costume nobile, sembra più poderoso in confronto al

³⁶ LONGHI, 1940, ried, 1968, pp.131-132.

dittico Washington. Non sembra amichevole, avvicinabile e generoso. Si manifesta esibendo la propria autorità in modo letterale. Forse, questo effetto è ciò che il signore bolognese voleva raggiungere tramite le immagini ritrattistiche. A questo punto, sarebbe utile e interessante una domanda abbastanza leggera ma importante: il dittico di Washington, e il ritratto di Bologna, quali sono gli obiettivi di due ritratti così diversi? Vale a dire, quali potrebbero essere gli spazi in cui realmente questi ritratti venivano utilizzati?

Nel caso del dittico di Washington, intorno alla data presunta del 1475, Giovanni II, nato il 1443, aveva trentadue anni ed era quindi un uomo fisicamente maturo. Come già detto, pur tenendo presente lo scopo di un dittico *fondant* della promessa nuziale o del matrimonio, il ritratto non fu sicuramente eseguito per il matrimonio con la moglie Ginevra Sforza, avvenuto nel 1464, l'anno successivo della morte improvvisa di Sante. Basandosi sull'obiettivo generale di una *fondant* e la data del dittico, è possibile supporre almeno un'ipotesi semplice e leggera, e cioè che il dittico venisse commissionato per la memoria dell'anniversario di dieci anni del matrimonio con la Sforza. In questo periodo, non essendo probabilmente ancora possibile dimorare nella *domus magna* in costruzione, e in periodo di controversia con Ercole, il luogo in cui venne realmente dipinto il dittico potrebbe essere stato il cosiddetto 'Palazzo di Annibale Magnifico', ancora appartenente ai possedimenti di Giovanni II. Un'altra possibilità. Basandosi sul fatto che il muro della città sia visibile nel paesaggio del dittico, e che i due coniugi si trovavano più vicino alla campagna, è possibile che sia stato dipinto nel castello di Ponte Poledrano, e appeso ad una parete delle camere del castello. Sebbene queste siano solo ipotesi, l'importante è che l'utilizzo del dittico, chiaramente, fosse destinato

ad uno spazio privato.

Invece, tornando al nostro ritratto di Bologna, il cui caso è completamente diverso, a parte l'artista e l'effigie a trecentosessanta gradi, in confronto a quello di Washington sia per lo spazio che per lo scopo. Come concorda la maggioranza degli studiosi, la data del ritratto di Ercole può cadere un decennio successivo al dittico Washington, per lo meno dal periodo in cui stava per portare a termine la cappella Garganelli in San Pietro, o forse subito dopo. Molteni l'ha discusso come ultima opera del soggiorno bolognese del pittore di origine ferrarese.³⁷ Certo non si può negare il fatto che il risultato artistico di Ercole de' Roberti nella cappella Garganelli, che Michelangelo avrebbe lodato come una "mezza Roma di Bontà", e nel ritratto di questo signore bolognese fosse già compiuto al massimo. Mi interessa allora cosa aveva voluto dimostrare il primo cittadino della città per mezzo della mano di un pittore così arrivato al livello più alto.

Bisogna soprattutto esaminare la posizione politica di Giovanni II Bentivoglio nella città. Gli anni attorno al 1485, che è la data ipotizzabile per il ritratto, sono un periodo in cui nessuno poté contrastare il potere del primo cittadino. La controversia dei beni promossa da Ercole, figlio del suo predecessore Sante, forse uno degli ostacoli più seri durante la signoria di Giovanni II, era ormai stata risolta e quest'ultimo aveva ormai stabilito la propria dimora nella *domus magna*, la cui struttura era ormai verso la conclusione.

Nel gennaio 1474 il Senato bolognese aveva richiesto e ottenuto da Sisto IV il diritto di Annibale Bentivoglio a succedere al padre nel primato cittadino.³⁸

³⁷ MOLTENI, 1995, p.150

³⁸ DE CARO, in GHISALBERTI, 1966, p.595

Questo privilegio fu, a mio avviso, una sorta di assicurazione di Giovanni II nel proprio potere, dopo che egli stesso aveva perso il posto di primo cittadino a causa della troppa giovane età nel 1446. Grazie a questo riconoscimento, il capo dei bentivoleschi era riuscito a consolidare il proprio successore. Pur essendoci poi stata la congiura dei Malvezzi (1488-1489), senz'altro un evento drammatico e sanguinario, la cospirazione sarebbe avvenuta, in realtà, a causa di una specie di antitesi contro l'accresciuta forza bentivolesca già consolidata, e non ha a che fare con l'autorità del poderoso ritratto di Ercole de' Roberti, perché quest'ultimo aveva già lasciato Bologna, ed era ritornato alla sua città natale.

Il ritratto di Bologna fu dunque eseguito con lo scopo di manifestare il potere dell'effigie. Come descritto sopra, gli aspetti fisionomici rigorosi del ritratto come le labbra serrate, gli occhi aggressivi, i vestiti eleganti ma solidi, ed il fondo nero antonelliano scelto dall'artista, costruiscono l'immagine perfetta di un vero e proprio signore. Un ritratto come questo potrebbe essere stato appeso sulla parete della Sala dell'Uffizio nel suo lussuoso palazzo che "non fosse al pari nel mondo" (Leandro Alberti), oppure forse anche proprio nell'ufficio del Palazzo d'Accursio. Come vedremo, tale interpretazione potrebbe essere applicata anche agli altri due ritratti dipinti da Lorenzo Costa. Cioè, mentre nella cappella Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore Giovanni II viene effigiato da Costa in atteggiamento devoto ma affabile in relazione a un spazio privato e familiare, nel ritratto di Costa degli Uffizi, così come in quello di Ercole a Bologna, egli viene presentato più forte e solido. Questo è proprio un esempio emblematico che dimostra perfettamente il vantaggio pratico e politico ricercato dal committente.

Come si è accennato, non si sa nulla circa la provenienza del dipinto in esame. Il

suo ritrovamento e il successivo riconoscimento a Ercole de' Roberti da parte di Longhi costituirono di per sé una grossa sorpresa e la preoccupazione maggiore, visto lo stato di conservazione veramente terribile, fu quella di provvedere al suo restauro, al quale attese a proprie spese lo stesso Longhi. In un simile frangente, il problema della sua provenienza passò in secondo piano; né le ricerche successive registrano progressi di rilievo. Come ascrivono Bacchi e Benati nel 1988, “ben lungi dall’essere chiarite sono invece ancor oggi le vicende esterne di questo dipinto a partire dalla data del suo ingresso nelle Collezioni Universitarie. Non ne troviamo infatti alcuna menzione negli Inventari delle collezioni redatti più volte a partire dalla metà del Settecento: il *Ritratto* forse vi era già presente ma in questo caso bisognerebbe ipotizzare che i catalogatori settecenteschi, non ravvisando nel personaggio effigiato il Bentivoglio, abbiano menzionato il dipinto sotto un’altra dicitura rendendo pertanto attualmente impraticabile ogni congettura intorno alla più antica provenienza”.³⁹

Dal punto di vista storico artistico, questa opera si ritaglia una posizione molto importante in tutta la carriera di Ercole perché da questo punto e in poi è visibile un punto d’incrocio con Antonello da Messina. Esaminando la posa, lo sguardo, l’attitudine mentale leggibile nel volto e il fondo scuro presenti in questo ritratto, già Longhi lo aveva messo in rapporto al cosiddetto *Condottiero* del Louvre e al *Ritratto Trivulzio* (Milano, Museo del Castello Sforzesco), dipinti dal pittore siciliano. Anche se già sappiamo che Giovanni II era uno dei più famosi condottieri del tempo e che il ritratto di Antonello era incluso nell’inventario con

³⁹ BACCHI, BENATI, in OTTANI CAVINA, 1988, p.139

il titolo di *Condottiero* solo a partire dall'Ottocento⁴⁰, è impossibile che il condottiero-signore bolognese avesse conosciuto il ritratto antonelliano e fatto dipingere il proprio ritratto imitando il *Condottiero* di Antonello allo scopo di rivelare la sua professione. Se si volesse dimostrare il fatto che Ercole de' Roberti fosse stato già ispirato dall'artista siciliano in qualsiasi modo, sarebbe meglio confrontare l'*Ecce Homo* attualmente al Clark Art Institute di Williamstown, dipinto dallo stesso pittore ferrarese quasi contemporaneamente al ritratto bolognese. In questo dipinto, infatti, si era inizialmente riconosciuta la mano di Antonello da Messina.⁴¹ Quello che mi interessa, a questo punto, è il fatto che il pittore ferrarese fosse sicuramente influenzato da Antonello. Quanto alla data

⁴⁰ '... di un uomo aduso all'esercizio fisico, muscoloso, in perfetta forma, con l'autocontrollo del comando, una forza compressa, e un forte carattere espressivo dato dalla cicatrice sul labbro. Fu forse sulla base di questa che nell'ultimo quarto dell'Ottocento iniziò ad affacciarsi il titolo, fra romantico e decadente, di "il condottiero", già registrato, ad esempio, da Lafenestre e Richtenberg (1892), con cui oggi è universalmente noto. In realtà, esso si basa solo sulla cicatrice sul labbro, letta come indicatrice del mestiere delle armi; né vi è alcun indizio sulla possibile identità dell'effigiato.' – LUCCO, 2006, p.242

⁴¹ Secondo MANCA, 1992, p. 110, 'It was exhibited as by Antonello in Wrexham. In 1914 Christie's sold it as by the school of Antonello. Borenius attributed it to Andrea Solario, supposedly made when the young artist "felt the influence of Antonello very strongly." Berenson listed the *Ecce Homo* as by Filippo Mazzola. A museum exhibition catalogue of 1961 still attributed it to Solario. A museum publication of 1970 labeled it "Ferrarese School, fifteenth century". The curatorial files show that by 1971 several observers had independently suggested Roberti as author, including Michael Rinehart, David Brown, Fielding and Elizabeth Marshall, and hesitantly, Federico Zeri'. Dopo l'attribuzione autonoma del museo statunitense, studiosi italiani come Salmi, Volpe, Benati avevano suggerito una mano della scuola ferrarese come Ercole de' Roberti, Bono da Ferrara, e "Vicino da Ferrara".

dell'*Ecce Homo*, Manca la indica verso il 1479-1480, mentre Molteni l'ha posta intorno al 1485, e personalmente mi sento di concordare con quest'ultima. Tra le opere eseguite da Ercole de' Roberti dopo la cappella Garganelli, possiamo notare fortemente gli aspetti antonelliani nel nostro ritratto di Giovanni II e nell'*Ecce Homo* in particolare.

Una domanda a questo punto: in quale città Ercole de' Roberti poteva essere stato ispirato dal linguaggio di Antonello da Messina? Alla domanda risponderai Venezia. Infatti, Ercole aveva già iniziato a dimostrare, parzialmente, alcuni dettagli influenzati dalla scuola veneta dall'opera della cappella Garganelli in poi. Pur potendo studiare gli affreschi perduti solo tramite qualche copia di pittori successivi, non può nascondere una provenienza culturale da Venezia. Nella scena della *Morte della Vergine*, per esempio, la Vergine distesa su un cataletto posto in diagonale ricorda un'opera di Mantegna dello stesso soggetto. Anche nelle due figure di donatori e di apostoli, sull'altro lato, possiamo sentire una sorta di inquietudine tipica nella cultura ritrattistica veneta. L'effetto veneto si vede nel linguaggio del pittore ferrarese anche nel periodo post-Garganelli. Chi potrebbe dire che in una parte dell'*Orazione nell'orto* nelle due *Storie della Passione* già in San Giovanni in Monte (Dresda, Gemäldegalerie) non sia stato ispirato dal dipinto di soggetto analogo di Giovanni Bellini ora alla National Gallery di Londra? Come dicevo sopra, se una metà di questo ritratto di Giovanni II Bentivoglio dell'Università di Bologna è ispirato dal *Condottiero* di Antonello da Messina, l'originalità dell'altra metà dobbiamo trovarla nei diversi ritratti di giovani dipinti da Giovanni Bellini tra il 1480 e il 1490.

Come ha scritto Bacchi, il ritratto del primo cittadino bolognese nell'Università di

Bologna è “uno degli esiti più importanti della piena maturità di Ercole”.⁴² Si tratta dunque di una tipica produzione politica al livello superiore del linguaggio maturo del pittore, formatosi dalla cultura mitica di Schifanoia, dopo aver raggiunto il vertice del proprio vocabolario pittorico negli affreschi della cappella Garganelli, a contatto con la cultura veneta. In questo caso il modo di trasmettere all’opera lo stato psicologico del personaggio ritratto asseconda la volontà di un committente che intendeva rivelare pubblicamente la propria poderosa autorità. Anche se i ritratti politici dei principi e dei signori già preesistono, dopo il ritratto di Ercole de’ Roberti, in quanto pietra miliare della cultura ritrattistica, quelli degli altri principi diventano più poderosi e autorevoli.

4. Lorenzo Costa: Madonna col Bambino in trono e la famiglia di Giovanni II Bentivoglio, Trionfo della fama (Bologna, San Giacomo Maggiore)

‘Restiamo nel raggio di Ercole. Nessun dubbio, ormai, che il Costa ne fu, da giovane, il riflesso più lucido’.⁴³

Non sono ancora riuscito a trovare un avvio più adatto delle parole di Roberto Longhi per l’analisi storico artistica della *Madonna col Bambino con la famiglia dei Bentivoglio* di Lorenzo Costa. (Fig.8) Come ha scritto Bacchi, “nelle tre tempere di San Giacomo ha inizio un’assai delicata fase di trapasso, all’interno

⁴² BACCHI, 1987, p.288

⁴³ LONGHI, 1934, ried. 1968, p.55.

del percorso del Costa, da un momento di stretta osservanza robertiana a uno d'intelligente e attento confronto nei riguardi della meditazione, tanto più serenamente decifrabile, svolta in questi anni con alta coerenza dal Francia".⁴⁴

Dopo che Ercole de' Roberti, specializzato nel ritratto nella corte bentivolesca, ebbe lasciato Bologna per ritornare alla sua città natale nel 1486, chi gli subentrò come ritrattista fu il concittadino Lorenzo Costa.

Questa opera si trova nella parete destra dall'ingresso del cancello, a fianco del monumento di 'Annibale il Magnifico' a cavallo. Sotto la volta architettonica sostenuta da quattro pilastri praticamente ispirata dal linguaggio di Ercole de' Roberti, riscontrabile ad esempio nella famosa '*Pala Portuense*', la Madonna col bambino è seduta sulla cima di un alto trono a tre piani decorato delle storie in bassorilievo. Ai piedi della Vergine vi è una coppia inginocchiata in preghiera. Sono i committenti, Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza. Nel primo piano del trono, sotto i committenti, ci sono stanti i loro undici figli fra cui le sette femmine a sinistra e i quattro maschi a destra. Nel gradino del primo piano del trono è riportata la seguente iscrizione:

'ME / PATRIAM ET DVLCES / CARA CVM CONIVGE / NATOS /
COMENDO PRECIBVS / VIRGO BEATA / TVIS / MCCCCLXXXVIII /
AVGVSTI / LAVRENTIVS COSTA FACIEBAT' (O Vergine beata, affido alle tue preghiere me, la patria e i dolci figli con la cara consorte. Lorenzo Costa fece nell'agosto 1488).

⁴⁴ BACCHI, in BASILE, 1984, p.317

Secondo Ghirardacci, intorno al 1483 “Lorenzo Costa ferrarese, a concorrenza di molti altri pittori famosi, nel palazzo di Giovanni Bentivogli dipinse alcune stanza et una loggia nel terzo cortile verso il Borgo della Paglia, dove con grandissima arte effigiò la ruina di Troia, cosa da tutti stimata in questo tempo meravigliosa”⁴⁵. In questo periodo, il pittore più rinomato della corte bentivolesca era senz’altro Ercole de’ Roberti. Sembra che Lorenzo Costa, nato e cresciuto in quell’ambito artistico, avesse assorbito il linguaggio robertiano più maturo nei primi anni del suo soggiorno bolognese. Infatti, anche Roberto Longhi spiega il cambiamento dello stile del primo Costa in modo chiaro:

‘Procede Ercole, per dir così, manovrando a massa forme largamente sagomate, quasi murarie, non già incrocicchiando o incavicchiando fra loro figurette a birillo e a stecco sur un fondo i cui ritagli occupan troppo spazio, ma non giocano attivamente nell’opera, fungendo semmai da base neutrale. Questa maniera è una cattiva e indebita interpretazione dei divertimenti e, dicemmo, quasi balletti grammaticali, che Ercole aveva ben presto, con sottile senso di convenienza, posti in sottordine, confinandoli nelle parti ornamentali dei suoi dipinti, oppure nei lontani dove l’interposizione atmosferica giustificava la riduzione delle figure a tracce di animule stecchite e flagranti. Ora, proprio tale indebita interpretazione è quella che si ritrova in uno spirito più limitato, come fu il Costa, almeno fino al 1490; è, per esempio, ancora questo metodo a reggere quelle due tempere allegoriche di San Giacomo Maggiore, che mi fan sempre pensare a un’invasione di cavallette. [...] Non mancano ragioni per proporre che, a questo momento di

⁴⁵ GHIRARDACCI, *ante* 1598, ried. in SORBELLI, 1933, p.226.

massima devozione del Costa al genio di Ercole siano legati anche l'*Atalanta* di Berlino e il famoso *Dittico Gozzadini*, ora Lehman; e somiglianze col Costa di questi tempi ci han più volte fatto soffermare anche al bellissimo tondo del *San Giovanni a Patmos*, che nel Museo di Budapest continua a portare da tanti anni il nome, non mai bene giustificato, del fiorentino Granacci. Ma lasciamo anche in sospeso la definizione di queste tre opere, rimettendola a miglior tempo; rimane sempre una nuova schietta fisionomia del Costa giovanissimo; che, una volta ravvisata, ci permette di seguirlo, senza più incertezze nel suo rapido corso. Verso il 1488-90, il biennio delle tempere bentivolesche in San Giacomo Maggiore, gli ardori robertiani del Costa stan già freddandosi'.⁴⁶

Basato sulla grammatica pittorica della scuola ferrarese trapiantata a Bologna, così energica e piena di passione nell'Ercole maturo, Lorenzo Costa tenta la strada di un linguaggio più razionale e logico, che dovrebbe essere un passo avanti verso il 'proto-classicismo', una corrente in cui, pur tenendo fede alla prospettiva toscana, acquista valore anche un sentimento più arioso dello spazio, insieme a una nuova inclinazione sentimentale più patetica.

Secondo i documenti, Giovanni II Bentivoglio inizia una fabbrica riducendo la chiesa di Santa Cecilia, quella parrocchiale della famiglia di origine, per costruire la sua cappella nuova dietro all'abside della chiesa di San Giacomo Maggiore. Il capo maestro del cantiere fu Gasparo Nadi, muratore di fiducia del signore bolognese, lo testimonia nel suo *Diario bolognese*.

⁴⁶ LONGHI, 1934, ried. 1968. pp.51-54.

‘Rechordo chome fo voltada la chiessia de santa zezilia de cho del portego de san yachomo de l’ano 1483 e volta’ la mi guasparo di nadi muradore’.⁴⁷

La cappella fu portata a termine il 6 giugno 1486, e consacrata a San Giovanni Evangelista, come scritto sulla parete della cappella:

‘II KAL – CRISTO OPTIMO MAXIMO DIVOQUE IOANNI EVANGELISTAE
OB DEVOTIONEM IOANNES BENTIVOLUS SECUNDUS SFORTIA
VICECOMES DE ARAGONIA HOC OPUS DICAVIT. ANNO GRATIAE
MCCCCLXXXVI DIE VI IUNII’.⁴⁸

Oltre all’iscrizione, il santo eponimo di Giovanni II si presenta, insieme a Sant’Agostino fondatore dell’ordine degli Eremitani, anche nella pala d’altare della cappella di cui si parlerà a breve. L’anno successivo alla consacrazione, “Il signor Giovanni Bentivoglio fa dipingere et ornare la sua capella situata nella chiesa di San Jacomo da eccellenti pittori con finissimi colori, oro et intagli et con tanta prestantia, che ardirò dire che non solo ad un gentiluomo privato, ma ad un imperatore sarebbe bastevole, come si vede; questa spirituale fabrica è sopra una cupola molto vagamente dipinta a oro intagli di famosissimi pittori”.⁴⁹ Siccome il pittore ritrattistico della corte Ercole de’ Roberti era già ritornato a Ferrara, questo lavoro era stato affidato a Lorenzo Costa, che già si era già distinto come pittore capace dipingendo la camera di Anton Galeazzo e la loggia del terzo cortile di

⁴⁷ NADI, ante 1504, ried. in RICCI, BACCHI DELLA LEGA, 1969, p.98

⁴⁸ NEGRO, ROIO, 2001, p.92.

⁴⁹ GHIRARDACCI, ante 1598, III, p.243.

palazzo Bentivoglio.

L'importanza di questa opera del 1488 è molto particolare, perché si tratta di un ritratto non solo del potente, ma anche di tutti i membri della famiglia. Naturalmente, il nostro interesse riguarda l'identità dei figli. A tal proposito, possiamo basarci sugli studi di Gozzadini. A partire da sinistra, suor Camilla (o suor Pantasilea), Bianca maritata con il conte Nicolò Rangoni, Francesca in Galeazzo Manfredi, Violante in Pandolfo Malatesta, Laura in Giovanni Gonzaga, Isotta promessa a Ottaviano Riario, Eleonora in Gilberto Pii, Ermete sposato con Iacopa Orsini nel 1504, Alessandro con Ippolita Sforza nel 1492, Anton Galeazzo e Annibale II con Lucrezia d'Este.

Grazie alla raffigurazione non solo del proprio ritratto ma anche di quello di tutti i suoi figli, Giovanni II Bentivoglio aveva manifestato una sorta di legittimazione del proprio potere in un modo che nessun principe aveva mai osato prima,⁵⁰

⁵⁰ Diversamente dai casi preesistenti, notevole è il fatto che un principe abbia voluto rappresentare non soltanto se stesso ma anche tutti i membri della famiglia. Come ad esempio *'Federico da Montefeltro e il figlio Guidobaldo'* nella Galleria Nazionale delle Marche, si trovano alcuni casi di ritratti di un figlio in quanto proprio successore, ma veramente rara è un'eventualità come quella della cappella dei Bentivoglio che rivela tutti i membri famigliari esistenti al tempo in un'opera ritrattistica. Come già scritto sopra, se il dittico Montefeltro di Piero della Francesca ha influenzato quello di Giovanni II e Ginevra Sforza di Ercole de' Roberti, dovrebbe essere comprensibile che anche la pala familiare del Maestro della Pala Sforzesca era nato dall'opera bentivolesca di Lorenzo Costa. Per esempio, alcuni aspetti come una forma della sacra conversazione classica, e come la presenza della moglie e dei suoi figli legittimi, sono attendibile.

mentre nella parete opposta presenta la forza del proprio potere sempre grazie a Lorenzo Costa: il *Trionfo della fama* (Fig.9) e il *Trionfo della morte*.(Fig.10)

Cosa aveva voluto dimostrare il signore della città per mezzo delle due allegorie umanistiche? Come concordano tutti gli studiosi, l'ispirazione delle due scene proviene dai *Trionfi* del poeta Francesco Petrarca. Tenendo presente la professione di Giovanni II, non risulta strana la scelta del tema del '*Trionfo*'. Dal punto di vista iconografico, però, possiamo analizzare il motivo della scelta del soggetto.

Nella *Trionfo della Fama*, l'allegoria sta nel carro condotto dai due elefanti, mentre in quello della *Morte* il carro è trascinato da due buoi. Avanzando verso la parte centrale della parete, i due carri sono seguiti da un lungo corteo in cui possiamo trovare alcuni ritratti.

‘Ancora nel Trionfo della Fama, molti dei personaggi dipinti portano la specifica del loro nome, in genere sul colletto dell'abito (ma Giovanni II Bentivoglio, in armatura sulla sinistra, ha le iniziali “IO.B” sulla sua spalla sinistra, come Giovanni I, la terza figura a destra della donna che rappresenta la Fama, dietro le teste dei cavalli): purtroppo non tutte le altre sono ben leggibili, a parte “TVNIO...” (Antonio o Toniolo, vissuto a metà secolo XIV, la terza figura da sinistra, quasi calva), “ANNIBAL B” (il figlio del Signore di Bologna, ritratto alla sua sinistra), “BENTE/ BE” (la figura a sinistra del carro della Fama, col caschetto di capelli scuri, vissuto nel XIV secolo); “D.G.B...” sulla spalla destra di Ginevra Sforza (in piedi al centro). Tra le figure in secondo piano, legge “IVANI”

sul bordo della scollatura del giovane col berretto che guarda verso l'alto (dietro la "Fama") e "ALBERTIN..." sulla spalla della figura di profilo a destra dell'elefante (solo in parte queste scritte erano già state segnalate da Marr, 1991, tuttavia sovrapponendo l'identificazione di Toniolo Bentivoglio con Anton Galeazzo, il secondogenito di Giovanni II e Ginevra Sforza)⁵¹.

Come emerge dallo studio di Negro e Roio, la maggior parte dei personaggi della famiglia bentivolesca, sia antenati che successori di Giovanni II, sono stati ritratti nel *Trionfo della fama*, e circa le identità riconosciute dai due studiosi non sussistono dubbi. Nella campagna dietro al corteo ritrattistico, si vede un arco antico di fianco ad un fiume. Due uomini stanno per varcarlo indicando la seguente iscrizione sulla porta: "LA / SATI.OGI S / PERAN...".

Tramite l'iscrizione, senz'altro la più famosa della storia della letteratura italiana, ci rendiamo conto dell'atmosfera umanistica in cui si svolge la scena del *Trionfo della Fama*. Sicuro che l'iscrizione sulla porta è "*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*" dall'*Inferno* di Dante, ne deduciamo che due uomini sono Dante e Virgilio. Il fiume che scorre oltre la porta, allora, è l'Acheronte dove il barcaiolo Caron dimonio traghetta i morti sulla riva opposta. Dunque, le due allegorie dei *Trionfi* nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore, sono fondate sui testi più diffusi dall'umanesimo del tempo, cioè Dante e Petrarca. Per capire meglio, però, è necessario approfondire un po' la politica dantesca. Anche Negro e Roio ne parlano.

⁵¹ NEGRO, ROIO, 2001, pp.91-92

‘Nei due “*Trionfi*” viene visualizzata l’idea che Giovanni II aveva della gestione del proprio potere, fondato sull’impegno civile e religioso; vi risaltano citazioni dalla “*Divina Commedia*” di Dante [...] e dai “*Trionfi*” di Francesco Petrarca che, come Dante nella “*Commedia*”, aveva inteso tracciare in quell’opera il cammino dell’animo umano dall’errore alla verità, dalla vanità alla sublimazione, offrendo una specie d’inventario delle conoscenze storiche del tempo attraverso insistenti elencazioni di personaggi antichi e contemporanei e allusioni ai loro casi e alle loro opere, oltre alla sede ove trarre da essi gli insegnamenti morali che ne possano conseguire’.⁵²

Si tratta senz’altro di una lettura attendibile. Vorrei aggiungere, a questa proposta, un’altra interpretazione derivante dalla seguente domanda: nella cappella privata di Giovanni II la citazione dantesca è solamente una casualità?

Visto che si lega alla filosofia politica del primo cittadino e al motivo della scelta della località, questo argomento verrà trattato più avanti, nel capitolo in cui si parlerà della ‘Cittadella bentivolesca’.

5. Lorenzo Costa: Ritratto di Giovanni II Bentivoglio (Firenze, Uffizi)

Il *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, (Fig.11) oggi conservato alla Galleria degli Uffizi, pervenne alla galleria Palatina nel 1919. In precedenza era considerato un

⁵² NEGRO, ROIO, 2001, p.92-93

ritratto di ignoto.⁵³ A riconoscere l'identità della figura fu Adolfo Venturi, che nel 1888 ne rilevò la somiglianza con Giovanni II Bentivoglio sulla base del confronto con diverse immagini dello stesso periodo.

‘Infine dobbiamo osservare che nella Galleria degli Uffizi havvi un ritratto di mano del Costa, rappresentante un personaggio finora sconosciuto, ma che certamente si deve identificare con Giovanni II Bentivoglio. Basti confrontarlo con le medaglie dello Sperandio, di Giovanni Metra in onore del Signor di Bologna, con la tavoletta marmorea della chiesa di San Jacopo maggiore e col medaglione scolpito in un capitello di via Galliera nella stessa città (frammento dell’antico palazzo Bentivoglio), infine con le monete bolognesi portanti l’effigie di lui, e più ancora col ritratto che ne dipinse il Costa medesimo, nella cappella Bentivoglio, per essere persuasi che il quadro della Galleria degli Uffizi rappresenti Giovanni II.’⁵⁴

⁵³ BARDI, 1837.

⁵⁴ VENTURI, 1888, pp. 241-242. Nella scheda di questo ritratto di Lorenzo Costa di Negro-Roio, e in quella di Ilaria Bianchi nel 2003, allo stesso modo, viene indicata la data dell’acquisto dell’opera dalla Galleria Pitti a quella degli Uffizi nel 1919. Ma sorge un quesito. Al ritratto spostato agli Uffizzi nel 1919 spiegato nelle due schede, però, Adolfo Venturi, trent’anni prima nel 1888, già aveva notato come ‘nella Galleria degli Uffizi havvi un ritratto di mano del Costa, rappresentante un personaggio finora sconosciuto, ma certamente si deve identificare con Giovanni II Bentivoglio’. Non si sa se lo studioso modenese avesse visto il ritratto in deposito agli Uffizi ancora non pubblicato dopo l’acquisto, o se realmente il ritratto in questione fosse già stato trasportato e conservato negli Uffizi nel 1888 in cui Venturi ha pubblicato questa ricerca. Mi sembra sia un piccolo errore dei ricercatori precedenti per quanto riguarda la data di provenienza del ritratto nelle due schede.

Nuovamente, Adolfo Venturi ribadì l'identificazione con Giovanni II nel 1931⁵⁵, e di conseguenza il ritratto figurò come *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* alla grande *Esposizione della pittura ferrarese del rinascimento* del 1933.⁵⁶ Il riconoscimento è stato poi accolto da tutta la letteratura successiva.⁵⁷

Circa la provenienza del dipinto, di notevole importanza è un passo di Carlo Cesare Malvasia che ricorda un ritratto del signore di Bologna firmato da Lorenzo Costa, ai suoi tempi ancora di proprietà della famiglia Bentivoglio:

‘... e quando nel ritratto di Giovanni Bentivoglio, che trovasi presso quella nobilissima casa, si vede sottoscritto: *Laurentius Costa Franciae discipulus*’.⁵⁸

L'esistenza del dipinto è confermata dal ferrarese Girolamo Baruffaldi, che però lo dice già passato nella raccolta Isolani:

‘Ciò si vede nel ritratto al naturale di Gio. Bentivogli signore di Bologna, il quale si conserva nella bella serie di pitture raccolte dal senatore Isolani; e vi si legge sotto a caratteri ben chiari *Laurentius Costa Franciae discipulus*’.⁵⁹

⁵⁵ VENTURI, 1931, p. 63.

⁵⁶ BARBANTINI, 1933, n. 164, p. 135.

⁵⁷ VENTURI, 1933, pp. 382-385.

⁵⁸ MALVASIA, 1678, ried. in ZANOTTI, p.55

⁵⁹ BARUFFALDI, 1844, ried.anast. 1971, p. 113.

In seguito, Luigi Lanzi parlò del ritratto di Giovanni II Bentivoglio di Lorenzo Costa ugualmente firmato dal pittore come di quello descritto da Malvasia:

‘Fra gli allievi esteri del Francia i Bolognesi contavano Lorenzo Costa; anzi ci si annoverò il Costa medesimo, scrivendo sotto il ritratto di Giovanni Bentivoglio: «*L. Costa Franciae discipulus*». Ben è vero che tal sottoscrizione (come ho più volte veduto) poté essere d’altra mano; o anche s’egli ve l’appose, dovette farlo più per un ossequio verso tant’uomo che per palesarlo alla posterità suo maestro unico, siccome vorrebbe il Malvasia.⁶⁰

Ciò che accomuna le due fonti, di Malvasia e di Baruffaldi, è la firma dell’artista. Le due trascrizioni sono completamente uguali, e nel caso di Baruffaldi si dice che i caratteri si vedevano ‘ben chiari’. Pur essendo molto negativo riguardo l’originalità della firma, neanche Lanzi ne nega l’esistenza, ed anzi dice di averla vista più di volte. Il motivo per il quale tale firma sia ancora in discussione è che nel dipinto ora agli Uffizi si legge solamente ‘*Laurentivs Costa F.*’. Se la ‘F’ sta per ‘FECIT’, non è di recente mancato chi ha sostenuto che l’intera firma sia stata aggiunta successivamente⁶¹. In realtà, intorno al 1490, probabile data di questo ritratto, il pittore ferrarese firmò molto spesso nello stesso modo dell’opera agli Uffizi⁶². In altre parole, non è strana una firma di ‘*Laurentivus Costa F.*’. Siccome

⁶⁰ LANZI, 1789, ried. in CAPUCCI, p.16

⁶¹ BIANCHI, in FORTUNATI, 2003, p. 57.

⁶² Alcuni esempi della firma ‘*Laurentivus Costa. F*’ nell’ultimo decennio del Quattrocento si possono trovare facilmente. Per esempio nella ‘*Pala Rossi*’ in San

nel testo di Baruffaldi vi è scritto solo 'ritratto al naturale', senza ulteriori specificazioni, non si può negare la possibilità che il ritratto notato da Baruffaldi fosse un altro, firmato appunto '*Laurentivus Costa Franciae discipulus*', proveniente dal palazzo distrutto come aveva detto Malvasia. È più facile immaginare che nel corso di un restauro la scritta 'Franciae discipulus' venisse cancellata; ma non abbiamo elementi certi per dirlo. Mi interessa, però, non dilungarmi sulla firma, bensì sulle vesti dell'effigiato.

Per parlarne meglio occorre ritornare alla pala d'altare della cappella Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore. (Fig.12) La cosiddetta '*Pala Bentivoglio*' è indubbiamente di Francesco il Francia, che vi si firmò come 'IOHANNI BENTIVOLO / II. FRANCIA. AVURIFEX / PINXIT'. Su questa base Giorgio Vasari poté scrivere:

'La qual opera [la *Pala Felicini*] da lui fatta l'anno 1490, piacque talmente in Bologna che M<esser> Gio<vanni> Bentivogli desideroso di onorar con l'opere di questo nuovo pittore la cappella sua, in S. Iacopo di quella città, gli fece fare, in una tavola, una N<ostra> Donna in aria e due figure per lato, con due angeli da basso che suonano. La qual opera fu tanto ben condotta dal Francia, che meritò da M<esser> Giovanni oltre le lode, un presente onoratissimo'.⁶³

Petronio (1492), nella '*Pala Ghedini*' in San Giovanni in Monte (1497), e nella predella della '*Pala Bentivoglio*' in Santa Maria della Misericordia, il pittore ferrarese si firmò sempre '*Laurentivus Costa F*'.

⁶³ VASARI, 1568, ried. in DELLA PERGOLA, 1967, pp.291-292.

La *Pala Bentivoglio* è una pala d'altare di bellezza ideale ispirata dal protoclassicismo in forma di Sacra Conversazione, ma a questo punto, a proposito dello scopo politico di Giovanni II, va analizzata la scelta dei santi dipinti nell'opera, in relazione al luogo in cui doveva essere collocata. I quattro santi sono, da sinistra, Sebastiano, Giovanni Evangelista, Agostino e Procolo. Il culto del primo era largamente diffuso in tutta Italia, perché era un santo che tutelava la sanità e la salute. San Giovanni Evangelista, oltre ad essere il santo a cui la cappella era consacrata, alludeva al nome di Giovanni II Bentivoglio, come possiamo dedurre dall'iscrizione sul cancello della cappella. Sant'Agostino era una presenza obbligata, in quanto la chiesa di San Giacomo Maggiore apparteneva all'ordine agostiniano. Veniamo dunque all'ultimo santo, Procolo.

La scelta di Procolo, in effetti, ha due valenze. È il santo patrono della città di Bologna⁶⁴, presente anche nella pala di Felicini come protettore della città, ma, a dire la verità, il suo culto era poco diffuso. In quest'occasione, però, ha una funzione diversa. La sua presenza va compresa come allusione al mestiere del signore bolognese. Giovanni II Bentivoglio, come già notato, era infatti uno dei capitani di ventura più valorosi del suo tempo. Egli fece quindi dipingere questo santo guerriero al fine di dimostrare la fama acquistata tramite il suo valore in campo militare.

Un altro elemento di rilievo è il tipo di armatura del santo. In questo dipinto, Procolo veste una casacca verde, incorniciata da un nastro di colore oro sulla cotta di maglia. Sul braccio sinistro c'è un laccio che pende dalla manica. Tale

⁶⁴ Insieme a San Petronio, a San Domenico ed a San Francesco. Nella volta del Palazzo del Podestà, si possono vedere le statue dei quattro santi protettori della città di Bologna della mano dello scultore Alfonso Lombardi.

abbigliamento lo possiamo ritrovare nel ritratto di Giovanni II degli Uffizi. Anche la spada che tiene il santo si ripresenta nel *Martirio di San Sebastiano*, che si trova nella cappella Vaselli di San Petronio.

Nella pala del Francia, l'immagine di San Procolo non rappresenta dunque solo il santo patrono di Bologna, ma, di riflesso, lo stesso signore bolognese come uomo d'armi. È un Giovanni II Bentivoglio “travestito” da San Procolo.

La ‘Cittadella bentivolesca’: un approccio nuovo urbanistico

‘...Il termine «urbanistica» è ambiguo e polivalente. Coinvolge infatti: la programmazione economica del territorio; l’assetto regolamentato degli abitati in zone residenziali e industriali, maglie viarie, nuclei direzionali, parchi; la costruzione concreta, plano-volumetrica e perciò spaziale della città.’⁶⁵

Questa frase di Bruno Zevi, uno dei critici architettonici più importanti del XX secolo, sul progetto urbanistico è molto semplice ma anche chiaro. Per costituire una città ci vogliono alcuni elementi che si presentano diversamente. Dipende dalla capacità economica, dai cittadini, e dalla forma di stato. Non è giusto che le funzioni ed elementi della città contemporanea in via di sviluppo si possano confrontare con quelli medievali e moderni, ma è comunque chiaro che si era costruita una città secondo un progetto urbanistico che si consideri la sua necessità e le funzioni, non solamente quello che è composto gli edifici in fila. Zevi si domanda;

‘Al quesito: lo spazio urbano configura gli edifici o ne viene configurato? No si può rispondere in modo assiomatico. Esaminate la romana piazza Farnese: è il palazzo che fa la piazza, o viceversa?’⁶⁶

⁶⁵ ZEVI, in 1971, p.11

⁶⁶ ZEVI, in 1971, p.18

In questa domanda, ci sono due cose molto importanti e sostanziali: ‘spazio urbano’, ‘piazza’. Il primo ci spiega che un progetto ‘urbanistico’ si compone contestualmente dei vari spazi funzionali in modo più chiaro, ed il secondo, come vedremo, implica una concezione di ‘spazio vuoto’. Come ha detto Roland Barthes, ‘a city is a tissue formed not of equal elements whose functions we can enumerate, but of strong and neutral elements...’.⁶⁷ Vale a dire, se un certo spazio rimane vuoto in una città, il che è perchè deve restare vuoto. ‘Restare vuoto’ ha certi significati, i funzionamenti, ed i valori politici, e diverrà più forte nel momento in cui i componenti si attivano contestualmente. La domanda di Zevi, quindi, deve essere una domanda più sostanziale e diretta.

Ovviamente, questa domanda deve trattarsi dal punto di vista più macroscopico, ed è vero che sulla ricerca sui problemi architettonici medievali esistono alcuni elementi più dettagliati da considerare. A proposito della ricerca di città urbanistica medievale, l’altro grande critico architettonico Manfredo Tafuri ci suggerisce un punto di riferimento molto chiaro.

“ Le antinomie che abbiamo cercato di mettere in luce nel precedente capitolo assumono un volto diverso spostando il punto di osservazione: che nel XV SECOLO si profilino nuove strategie urbane è indubbio, anche se varia, di situazione in situazione, il peso attribuito a forme e morfologie. Si impone, pertanto, uno specifico interrogativo storiografico: come muta –e grazie a quali protagonisti e a quali conflitti- l’uso politico della città, in quel frammento del

⁶⁷ BARTHES, in 1967, pp.167-168

«lungo Medioevo» che vede affermarsi Signorie territoriali ed esperimenti assolutisti? E come si riflettono tali strategie nel contesto delle superstiti Repubbliche oligarchiche? Sono noti i dispositivi che regolano le città medioevali, disciplinate da statuti, regolamenti, magistrature, convenzioni, tendenze di gruppo, disegni di ceti dominanti. Il problema è individuare, nel periodo compreso fra la fine del XV secolo e i primi decenni del secolo successivo, i modi in cui quel complesso di strumenti gestionali si modifica, una volta che nuovi protagonisti, nuove rappresentazioni ideali, nuovi soggetti politici siano entrati in campo. Nè tale analisi potrà trascurare la portata delle resistenze i cui effetti attraversano le nuove attrezzature mentali: è necessario far emergere, come protagonista, un lento movimento di trasformazione. Sarà anche opportuno evitare astratte tipologie, sottoponendo ad analisi situazioni concrete, una volta precisati i possibili parametri di confronto: vale a dire, i differenti significati politico-economici, i gruppi di potere protagonisti e quelli contro cui le varie operazioni si dirigono, gli strumenti e le istituzioni chiamate in causa, i valori attribuiti agli interventi in relazione alle rappresentazioni ideali consolidate.»⁶⁸

Proprio a questo punto, bisogna notare che c'entrano queste due parole dei grandi studiosi con la 'Cittadella bentivolesca', il nostro discorso in questione. La Cittadella bentivolesca non deve trattarsi semplicemente come solo una chiesa, un palazzo signorile, e una piazza. È stato un spazio in cui era successo un lento movimento di trasformazione come dice Tafuri. La cittadella di Giovanni II Bentivoglio è stata un vertice del progetto urbanistico che nessun principe potè

⁶⁸ TAFURI, 1992, p.89

realizzare così ‘suntuosa’ come quella del signore bolognese. Ai pittori più eccellenti bolognesi del tempo come Francesco di Francia, Lorenzo Costa ed Amico Aspertini vengono affidate l’occasione che quest’ultimi avevano potuto dimostrare la loro virtù per mezzo della decorazione del Palazzo Bentivoglio, della cappella di Santa Cecilia, e della chiesa di San Giacomo Maggiore, e di conseguenza, le loro opere danno più lustro all’autorità di Giovanni II. Allora, bisognerebbe approfondire ogni parte della Cittadella benvolesca, un simbolo più rappresentativo come una sorta di propaganda politica tramite l’arte.

1. La *Domus Magna*

Pur non rimanendoci nulla per via della terribile distruzione, nota come ‘Il Guasto’ avvenuto nel 1507, si può ricostruire virtualmente un palazzo che fu indubbiamente tra i più belli d’Italia, come emerge dalle ricerche dei cronisti e degli studiosi: Il Palazzo Bentivoglio.

Dopo la morte tragica di Annibale Bentivoglio che tanto fu amato dai bolognesi da essere chiamato ‘il Magnifico’, fu Sante Bentivoglio, di ritorno dalla Toscana, a succedergli nella discendenza benvolesca maschile. Il nuovo primo cittadino fece costruire un palazzo colossale in Strà San Donato nella parrocchia di Santa Cecilia in cui i suoi antenati furono iscritti. Nato in Toscana e cresciuto vicino a Cosimo il Vecchio⁶⁹, costruire un palazzo in stile toscano non fu una scelta strana per Sante, per cui per sostenerlo quest’ultimo impiegò l’architetto fiesolano Pagno

⁶⁹ In una sala del Palazzo Vecchio a Firenze, si può vedere un bel ritratto di Sante a fianco di Cosimo il Vecchio, dipinto da Giorgio Vasari.

di Lapo il Portigiani, un collaboratore di Michelozzo che fu l'architetto originale di Palazzo Medici.

Dal punto di vista storico urbanistico, in realtà, la presenza di Pagno a Bologna è molto significativa, perchè egli fu un vero e proprio protagonista di *'refashioning'*⁷⁰ della città condotto dai Bentivoglio. Le opere bolognesi portate da Pagno sono le testimonianze che ci rivelano 'una città che sale'. La sua presenza a Bologna, però, si deve interpretare in due modi diversi; uno pubblico e l'altro privato. Dal punto di vista del primo Pagno è un *'urban designer'* per mezzo dell'architettura, invece dall'altro è un architetto della corte bentivolesca, utilizzato a scopo politico. A proposito della Cittadella bentivolesca, quindi, occorre avere un altro approccio.

Gli elementi architettonici man mano costruiti in Strà San Donato (oggi Via Zamboni) durante il periodo di sessanta anni (1446-1506) dai due Bentivoglio, Sante e Giovanni II, avendo già valori storici e artistici, devono rendersi conto come verificarsi il valore politico della Cittadella bentivolesca dal punto di vista più contestuale. In seguito, l'indagare il prototipo del 'palazzo di mattoni più bello nell'Italia', e della sua piazza secondaria è molto interessante.

Il mio punto di partenza è da una domanda talmente semplice: Come mai si era impiegato proprio 'Pagno di Lapo'? Coma già sappiamo, il committente Sante nacque in Toscana e cresciuto a Firenze sotto tutela di Cosimo il Vecchio, per cui logico è che il suo nuovo progetto 'architettonico' (a questo punto, mi sembra che il suo progetto non ancora fosse raggiunto al livello 'urbanistico') di 'Domus

⁷⁰ 'The visible effects of the Bentivoglio on Bologna were...an architectural refashioning...', CLARKE, 1999, p.399. In questo caso, ciò che significa una direzione alla 'Moderna' di una città come Bologna, che ancora era rimasta nel Medioevo.

Magna' fu più filo-fiorentino, e che commissionò ad un architetto toscano come Pagno di Lapo, documentato a Bologna in questo tempo.

Come unanimemente testimoniano i cronisti, l'ingresso a Bologna di Sante Bentivoglio avvenne il 13 novembre 1446. La sua dimora fu stabilita alla 'casa di Annibale il Magnifico', dove si trovavano la madre e la moglie di quest'ultimo, Francesca Gozzadini e Donnina Visconti, e Giovanni II ancora fanciullino abitavano insieme. Si dice che Sante Bentivoglio avesse abitato sempre in quella casa a partire da quel giorno fino alla sua morte, ma se ne riparerà dopo perchè mi rimane un punto interrogativo. Una ricerca di Perazzini nel 2000 rispetto alla costruzione del Palazzo Bentivoglio, comunque, è veramente importante, in cui lo studioso ci propone due cause della necessità del palazzo per Sante; il matrimonio di quest'ultimo e il suo *status* accresciuto in Italia.

Sante Bentivoglio sposò Ginevra Sforza, una figlia di Alessandro Sforza, il signore di Pesaro. Anche se il matrimonio avvenne già il 19 maggio 1452, la sposa arrivò a Bologna nel 1454, due anni dopo perchè era troppo giovane. (Ginevra Sforza nacque nel 1440, perciò aveva solo 12 anni al momento del matrimonio). Secondo lo studioso, forse da questo periodo in poi Sante ebbe bisogno di una dimora autonoma⁷¹. In seguito, il 12 marzo 1460, come tutti i cronisti del tempo testimoniano, iniziò a scavare le fondamenta della 'Domus Magna', e il 24 aprile, la costruzione del 'palazzo regale' iniziò con la posa della prima pietra da parte di Gaspare Nadi, il costruttore prediletto dai Bentivoglio.

⁷¹ 'E' probabile che fin da allora abbia cominciato a pensare ad una abitazione riservata alla sua sola famiglia, e magari più consona al ruolo e al prestigio che aveva acquisito in Bologna e nelle maggiori cori italiane.', PERAZZINI, 2000, p.396

‘Rechordo del palazzo di bentivogli chome adì 12 de marzo 1460 se chomenzò a chavare li fondamenti per fare el dito palazzo e adì 24 d’aprile 1460 se chomenzò a murare e yo guasparo mise la prima preda e fo in su el chantone sota el portego verso la chassa pichola de i diti bentivoglii dapo’ se fè una crisimunia di 3 pila...’⁷²

A questo punto, però, mi viene un punto interrogativo: Non è troppo tardi l’inizio della fabbrica di ‘Domus Magna’?

Come avevo già detto prima, Sante guardò vicino a Cosimo il Vecchio come costruirsi un palazzo di un signore di fatto che domina tutta la sua città come il primo cittadino fiorentino. Pur essendo ragionevole che Sante non aveva avuto bisogno di un proprio nuovo palazzo fino all’arrivo di Ginevra Sforza, a mio parere, è troppo lungo l’intervallo di sei anni dopo l’arrivo della sposa. Anche se ci rimane un documento che parla dell’acquisto del palazzo di Cesare Montecuccoli avvenuto nel 1458 per conto di Sante, in realtà questo palazzo non c’entrò niente con la costruzione della *Domus Magna*. Secondo Perazzini e le altre fonti, le case acquistate da Sante in preparazione del suo palazzo furono quelle modeste verso in Via de’ Castagnoli. Vediamo il documento del 1458 relativo all’acquisto del palazzo Montecuccoli conservato nell’Archivio di Stato di Bologna.

1458 marzo 24, Sante del fu Ercole Bentivoglio compra una casa da Cesare q. Gaspare Montecuccoli.

⁷² NADI, *ante* 1506, ried.in RICCI, BACCHI DELLA LEGA, 1969, p.50

Oggetto dell'acquisto è una casa cuppata e balchionata *cum voltes lapidas* dalla parte anteriore e nel cortile, con pozzo, orto *et alias mansionibus, a stabullis alatere posteriore* di detta casa e *post* detto orto e con una certa cloaca, ossia fossato, corrente di traverso a detta casa e nelle vicinanze dell'orto, e con ogni diritto spettante in detto fossato, posta in Bologna in cappella S. Cecilia nella contrada di strada San Donato. Confina la strada San Donato dalla parte anteriore, il magnifico cavaliere Giovanni Bentivoglio dal lato di sotto (cioè verso Porta San Donato), Antonio q. (spazio bianco) *affrapatore* dal lato di sopra (verso il centro), una certa altra via pubblica chiamata dei Castagnoli dal lato posteriore e altri suoi più veri confini. Il notaio che stipula l'atto è Fregerino q. Comaccio di Sanvenanzio⁷³

Secondo la ricerca di Perazzini, la casa di Montecuccoli, forse dopo il 1485, veniva integrata nel Palazzo Bentivoglio dove Giovanni II già iniziò la sua dimora.⁷⁴ C'è un'altra fonte da non perdere.

‘Santi Bentivoglio, deliberato di fabbricare un sontuoso palazzo vicino a quello di Annibale Bentivogli, manda a Fiorenza per Pagno fiorentino eccellentissimo architetto et havendo comprate sedeci case nella via de’ Castagnoli, contigue alla sua casa, a dì primo di febraro, il venerdì, a hore 14, fece dare principio alla ruina

⁷³ Archivio di Stato di Bologna , Ufficio del Registro, copie degli atti notarili, lib. 12, cc. 213/r e v. *cit.*, PERAZZINI, in 2000, p.404

⁷⁴ Come si vedrà megli in seguito, i due palazzi non riuscirono ad unificarsi per motivo della controversia del 1475 tra Giovanni II e Ercole. La casa di Montecuccoli venne unificata dopo il 1485.

delle dette case; et fatto il modello da Pagnolo et disegnata la pianta del detto palazzo, alli 5 di marzo, il mercoledì, si cominciorno a cavare li fondamenti, sendovi gran copia di maestri et altri operatori. Et alle 12 del medesimo, il mercoledì, Santi Bentivogli, havendo udito la messa dello Spirito Santo nella chiesa di San Jacomo, accompagnato da molti gentilhuomin, pose la prima pietra nel fondamento verso la capella di Santa Cecilia sul canto della via de' Castagnoli, a hore 15 et un quarto; et così si cominciò a fabbricare col favore divino il detto palagio, il quale finito, fu estimado il primo palagio d'Italia di pietra cotta.⁷⁵

In questo documento di Ghirardacci, quello notevole è la data che era iniziata la devastazione delle case modeste. L'inizio della demolizione fu 'solo' un mese prima di 'li fondamenti' che ci ricordiamo del 12 marzo 1460. Quello che possiamo sapere tramite queste due fonti è il fatto che fino al febbraio del 1460 l'area prevista in cui il palazzo si alzerà, in realtà, non fu cambiata per nulla dal punto di vista urbanistico. Non si sa se la casa di Montecuccoli appartenne al progetto originale che Pagnolo di Lapo aveva disegnato e che Sante Bentivoglio aveva iniziato ad eseguire, ma, dal fatto che fino al 1462 (data della morte di Sante) la casa di Montecuccoli esisteva ancora sappiamo che l'obiettivo di quest'ultima casa fu indifferente con quello di *Domus Magna*. Dobbiamo tenere presente anche la misura della casa di Montecuccoli. Come testimonia il documento come 'Unam domum cuppatam et balchionatam cum voltis lapideis a parte anteriore et in cortilli dicte domus cum curia, puteo et orto et aliis mansionibus a stabullis...'. quest'ultima casa in realtà fu abbastanza grande da

⁷⁵ Vedi la trascrizione in ANTONELLI, POLI, 2006, p.100

condividere il muro della casa di ‘Annibale il Magnifico’. Ricordiamo che la casa di Montecuccoli veniva acquistata per prima, ma integrata per ultima nell’allargamento dopo il 1485 nel momento in cui la controversia richiesta dai figli di Sante venne completata. Dal fatto che il primo acquisto sul documento veniva compreso nell’ampliamento dopo il trasferimento di proprietà e che la casa di Montecuccoli era talmente grande quanto da comprendere anche balcone e cortile diversamente dalle sedici case distrutte per il palazzo nuovo, dobbiamo immaginare lo scopo dell’acquisto di casa di Montecuccoli.

Per risolvere man mano questo problema, occorre ritornare alla data dell’inizio del cantiere da capo. Pur essendo emerso un bisogno della dimora autonoma per via dell’ingresso di Ginevra, sei anni di distanza sono molti. La casa di Montecuccoli non fu inclusa nel progetto del nuovo palazzo dal principio, e quelle realmente demolite furono le sedici case modeste fra cui le quattro che vennero acquistate dagli Avogli nel 1459.

“Santi Bentivoglio copra tutte le case degli heredi di Andrea di Nicola dall’Avolio, che erano dove oggidì poi fu edificato il palazzo de’Bentivogli, col consenso del signore Angelo, vescovo reatino legato di Bologna, et delli signori antiani et confalonieri del popolo.”⁷⁶

Grazie alla meravigliosa ricerca di Bocchi nel 1970, possiamo consultare alcuni documenti relativi alla preparazione del palazzo nuovo in cui ci spiega l’acquisto delle quattro case dai Avogli con duemila lire.

⁷⁶ Vedi la trascrizione in ANTONELLI. POLI, in 2006, p.50.

Nell'archivio della famiglia non esistono i documenti attestanti tali acquisti, ma vi è una concessione del cardinale legato Angelo Reatino in data 12 settembre 1459 a favore di Matteo de Avoleo, affinché potesse alienare i beni del suo pupillo Giovan Battista de Avoleo nonostante il divieto degli statuti. Si trattava di quattro case poste fra via dei Castagnoli e S. Donato contigue e comunicanti. Nella *narratio* viene motivata la concessione prima di tutto col fatto che in quel luogo Sante voleva costruire un palazzo, poi che il prezzo di 2,000 lire – tanto Sante aveva offerto – era evidentemente vantaggioso per il ragazzo.⁷⁷

Il primo movimento reale portato da Sante per il nuovo palazzo, quindi, potrebbe essere l'acquisto delle quattro case dagli Avogli. Vorrei suggerire qualche possibilità riguardo all'inizio ritardato.

Innanzitutto, la prima causa da considerare è la gravidanza di Ginevra. Come avevamo visto prima, Ginevra Sforza nacque nel 1440, e sposò ~~con~~ Sante nel 1452. A causa del matrimonio precoce, l'ingresso di fatto a Bologna fu realizzato nel 1454. Pare ci volesse un certo periodo per sistemarsi nella famiglia come la moglie ufficiale del primo cittadino. Per poter fare figli sarebbe stato necessario ancora un pò di tempo perché ancora immatura. Tra Sante e Ginevra ci furono due figli naturali. La primogenita Costanza nacque nel 1458, e il secondogenito Ercole nacque nel 15 maggio dell'anno successivo. Calcolando alla rovescia, quindi, la data della concezione di Costanza potrebbe cadere forse sul 1457, e quella di Ercole di cui era già nota la data di nascita sarebbe fra l'agosto e il settembre del

⁷⁷ BOCCHI, 1970, p.59.

1458. Tanto è vero il fatto che Sante ebbe bisogno di una dimora indipendente perchè diventato maggiorenne, ma forse anche perchè la ~~sua~~ moglie era incinta i due figli. Infatti, l'acquisto dagli Avogli fu realizzato nel settembre del 1459, più o meno cento giorni dopo la nascita di Ercole. Da questo punto e in poi quasi per quattro mesi fino al fondamento avvenuto nel febbraio del 1460, Sante Bentivoglio continuò a comprare le case modeste che furono poste fra Via de' Castagnoli e Strà San Donato. Le case degli Avogli potrebbero essere le prime quattro delle sedici case citate nelle fonti, e su questo c'è un altro documento interessante.

‘Dopo che si fu partito il papa di Bologna, diedi principio Santi Bentivogli alla fabrica di un nobilissimo palazzo nella strada di San Donato, dove habitarono poi sempre i Bentivogli nel tempo che furono in grandezza nella città’.⁷⁸

Il Papa citato da Vizzani dovrebbe essere Pio II Piccolomini, che entrò a Bologna il 9 maggio 1459, e partito il 14 maggio, un giorno prima della nascita di Ercole⁷⁹. Secondo questa fonte, dopo l'acquisto dagli Avogli avvenuto già nella metà di settembre il trasferimento di proprietà fu completato e registrato deve essere il punto di partenza della fabbrica del palazzo. A questo punto, ci sono altri due documenti interessanti.

⁷⁸ Vedi la trascrizione in ANTONELLI, POLI, 2006, note. 100, p.51.

⁷⁹ A proposito del viaggio papale del tempo nell'Italia Nord,. PELLEGRINI, in CASAVOLA (a cura di), 2000, pp. 663-685.

“In questo tempo deliberò Santi Bentivogli di fabricare un palazzo vicino a quello che fu d’Anibale Bentivogli et a questo efetto, havendo comprate sedici case nella contrada de’ Castagnoli vicino alla propria casa e fatto venire da Fiorenza Pago ecelente architetto comesse a lui la cura della nouva fabrica, il quale, fatto il disegno, fece, il primo giorno di febraro in venerdì, demolire le sudette case e dar principio ad un palazzo, il quale, poichè fu conpito, riuscì il più magnifico e sontuoso palazzo di matoni cotti che fosse in Italia; al cui fondamento fu rotta la prima pietra alli dodici di marzo.”⁸⁰

“Meser Santo da Bentivogli chomenzò a fondare un palazzo a dì 12 de marzo in la chontrà de strà San Donà, el qualle sie a muro dela chaxa vecchia di Bentivogli.”⁸¹

Nel documento di Giovan Francesco Negri, si presentano due edifici diversi spiegando un evento storico. Uno è ‘un palazzo...che fu d’Anibale Bentivogli’, e l’altro è ‘Santi Bentivogli...alla propria casa’. Entrato a Bologna, la prima dimora di Sante fu, indubbiamente, il palazzo di Annibale Bentivoglio. Però, strano è che un cronista indichi uno stesso edificio con i due nomi diversi proprio nella stessa pagina. Secondo la ricerca di Bocchi, anche nella transazione della controversia del 1475 il palazzo di Annibale fu chiamato sempre nello stesso modo come ‘palazzo di Annibale il Magnifico’ nonostante Sante vi avesse abitato. Vale a dire, il palazzo di Annibale non può chiamarsi come ‘Sante... alla propria casa’. Secondo il documento di Negri, la casa di Sante e il palazzo di Annibale devono

⁸⁰ NEGRI, in *ad annum* 1460, *cit.*, ANTONELLI, POLI, in 2006, note.98, p.50

⁸¹ DI MARCO BARBIERE, in *post quem* 1471, *cit.*, ANTONELLI, POLI, in 2006, note.99, p.51

essere differenti. Allora, quale fu la dimora vera di Sante nel momento in cui fu iniziata la costruzione del palazzo nuovo?

Per risolvere questo problema, vediamo il secondo documento di Giacomo di Marco Barbieri. Egli scrisse che il nuovo palazzo ‘chomenzò a fondare’ si trovò ‘a muro dela chaxa vecchia di Bentivogli’. Secondo l’indagine di Antonelli e Poli, il cronista bolognese nato nel 1440 dovette aver conosciuto benissimo il palazzo di Annibale Bentivoglio perchè nacque prima della tragedia di Annibale il Magnifico, e aveva solo venti anni quando cominciò la fabbrica della *Domus Magna*. Sicuramente il cronista seppe che la casa di Montecuccoli si trovò a metà tra i due edifici diversi, cioè la fabbrica e il Palazzo di Annibale il Magnifico. Perciò, l’edificio di ‘chaxa vecchia’ detto da Giacomo di Marco indica non ‘il palazzo di Annibale’, ma ‘la casa di Montecuccoli’ comprata da Sante nel 1458.

Basandoci su questi due documenti, possiamo immaginare il motivo per cui il primo cittadino bolognese comprò la casa di Montecuccoli che non era certo modesta, e che quest’ultima casa non fu inclusa nel progetto originale di Sante. Vale a dire, la casa di Montecuccoli fu una dimora provvisoria di Sante fino al compimento del palazzo nuovo. Partendo da questa ipotesi, i fatti seguenti sono facilmente spiegabili.

1. La casa di Montecuccoli non fu inclusa neanche nella fondazione del 1460, perchè già Sante Bentivoglio si occupò della propria dimora autonoma.
2. Pur essendo provvisoria, comunque la dimora di Sante dovette essere abbastanza sontuosa perchè proprio in questo periodo sua moglie Ginevra

fu incinta, e gli dovette essere associato lo ‘status’ sociale del primo cittadino della città.

3. Il cronista Giovan Francesco Negri riferì a due edifici diversi ‘un palazzo...che fu d’Anibale Bentivogli’, e ‘ Santi...alla propria casa’, perchè all’inizio della fabbrica la dimora di Sante appartenne non al ‘palazzo di Annibale il Magnifico’, ma alla casa di Montecuccoli, la dimora di fatto ‘propria casa’.
4. Nella fonte di Giacomo di Marco Barbieri, anche se il cronista bolognese quasi contemporaneo con Sante conosceva benissimo la situazione della fabbrica, egli scrisse che il palazzo nuovo si trovò ‘a muro dela chaxa vecchia di Bentivogli’, perchè l’edificio in cui Sante abitava allora era la casa di Montecuccoli.

Per passare al prossimo discorso, a questo punto, basterebbe rileggere ancora una volta il passo già citato di Ghirardacci.

‘Santi Bentivoglio, deliberato di fabbricare un sontuoso palazzo **vicino a quello di Annibale Bentivogli**, manda a Fiorenza per Pago fiorentino eccellentissimo architetto et havendo comprate sedeci case nella Via de’ Castagnoli, **contigue alla sua casa...**’

Anche Ghirardacci, uno dei cronisti più citati dagli studiosi, individua il palazzo di Annibale e la casa di Sante nella pagina relativa alla fabbrica del palazzo nuovo, e un punto definitivo è il fatto che ‘un sontuoso palazzo’ si trovò ‘vicino’ al

palazzo di Annibale, e ‘contigue’ alla dimora di Sante. Quindi, mettendo in ordine questi tre edifici a partire dalle Due Torri verso Porta San Donato, si avrebbe: ‘un palazzo sontuoso (cioè, *Domus Magna* in costruzione)’ – ‘Sante ...alla sua casa (cioè, in realtà casa di Cesare Montecuccoli)’ – ‘palazzo ... di Annibale Bentivogli’.

A questo punto, c’è qualcosa da rivedere ancora. Come testimoniano gli studiosi, Sante Bentivoglio volle costruire il proprio palazzo modellandolo su quello di Cosimo il Vecchio perchè vi trascorse la sua adolescenza. Bisogna però approfondire un altro motivo per l’esecuzione abbastanza tarda. Vale a dire, il compimento di Palazzo Medici, il prototipo della *Domus Magna*.

Secondo la ricerca di Ferrara e Quinterio⁸², si può ricostruire il percorso della fabbrica fiorentina. Pur essendo diversa tra i due studiosi, comunque, la fabbrica di ‘chasa per .. abitationa’ iniziò tra il 1444 e il 1446 dopo aver completato l’acquisto delle case da demolire e il fondameno della terra. Secondo i due studiosi, Cosimo il Vecchio affittò una casa che si trovava verso al Battistero di San Giovanni, e un’altra casa verso il convento di San Marco. Nella Portata (?) del 1433, i Medici si occuparono di queste due case non affittandole più, in seguito la Portata del 1440 ci testimonia che ci fu una ‘*domus magna*’ in cui abitarono Cosimo e Lorenzo un parente dei Medici, e un’altra secondaria ‘*domus contigua*’. Nella Portata del 1446, in questo anno Sante Bentivoglio ritornò a

⁸² FERRARA, QUINTERIO, 1984, pp.207-212

Bologna⁸³, invece, Cosimo il Vecchio annota che una fabbrica per il suo palazzo già iniziò, ma la sua dimora fu ancora provvisoria. Proprio nella Portata 1457, si presenta come ‘...un palagio per nostra habitatione murato sul chanto della via Largha dirinpetto a san Giovannino chon chorte e orto dreto murato intorno [...] nel quale habita Choximo de’Medici e figliuoli et abianvi le nostre masserizie’, perciò, una forma attuale come oggi può essere databile verso la seconda metà del sesto decennio del Quattrocento. In altre parole, quando Sante Bentivoglio ritornò a Bologna e divenne il primo cittadino, in realtà il Palazzo Medici era ancora in costruzione. Da questo fatto, possiamo sapere che il modello del palazzo bolognese non esisteva ancora, o era nella prima fase di costruzione. Non si sa una data precisa dell’inaugurazione del Palazzo Medici, ma secondo le fonti, il vero e proprio compimento del palazzo di Cosimo il Vecchio (inclusi gli affreschi di Benozzo Gozzoli e diverse decorazioni) poté cadere intorno al 1457-1458. Non a caso quindi Sante Bentivoglio comprò la casa di Montecuccoli. Cioè, a mio modesto parere, il primo cittadino bolognese restò in attesa fino alla realizzazione del Palazzo de’ Medici. Ovvio che i cronisti e gli studiosi precedenti unanimemente parlano dell’affinità tra i due palazzi. Non solo perchè il palazzo bolognese venne disegnato da Pagno di Lapo, un collaboratore di Michelozzo architetto del Palazzo de’ Medici, ma anche perchè Sante Bentivoglio il committente in persona vide il palazzo fiorentino e affidò il progetto all’architetto fiesolano Pagno di Lapo. È stata pubblicata una lettera spedita da Sante

⁸³ ‘Il B. (Sante) giunse a Bologna il 13 nov. 1446, accolto dai principali cittadini – Malvezzi, Marescotti, Pepoli – che gli andarono incontro a S. Ruffillo e gli risevarono accoglienze da signore della città.’ – BANTI, in GHISALBERTI, p.642.

Bentivoglio a Piero de' Medici. In questa lettera, Sante volle palesemente un'affinità tra i due palazzi.

‘...priego vi piazza hauere pacienza, perche in ogni uostra cosa io faria el simigliante per quelle’⁸⁴.

Grazie alla ricerca di Fabriczy sappiamo che già dal 1453 in avanti l'architetto fiesolano iniziò a soggiornare a Bologna con la sua famiglia, partecipò ad alcuni cantieri architettonici come una sorta di capo cantiere, e in seguito nel 1454 disegnò il palazzo signorile dei Bolognini, una famiglia nobile bolognese. A questo punto, mi viene un altro punto interrogativo. Cioè, Pagno di Lapo si trasferì a Bologna nel 1453 mentre Sante dominava la città. Se il primo cittadino bolognese avesse voluto costruire un palazzo suo 'solo' in modo toscano, sicuramente avrebbe dovuto impiegare Pagno di Lapo come architetto. Come abbiamo già visto, non ci fu, però, alcun lavoro architettonico per Sante. Secondo alcune testimonianze, sicuro è il fatto che nella fabbrica del palazzo nuovo Pagno di Lapo vi si presentò nell'aprile 1460. Nella fonte di Giovan Francesco Negri c'è una frase interessante, cioè, '...fatto venire da Fiorenza Pagno eccellente architetto comesse a lui la cura della noua fabrica, il quale, fatto il disegno...'. Se davvero fosse vera questa frase, si vuol dire che l'architetto si soggiornò non a Bologna, ma in Toscana nel momento in cui gli venne commissionato il palazzo nuovo di Sante. Bisognerebbe approfondire questo aspetto.

⁸⁴ VON FABRICZY, 1903, p.132.

Nell'appendice allegata della ricerca di Fabriczy⁸⁵, ~~ei~~ sono pubblicati alcuni documenti relativi alla vita di Pagno di Lapo, fra cui ci sono i documenti relativi alla dote della moglie rimasta a Fiesole e ai suoi immobili. Questi due documenti ci dimostrano una possibilità del soggiorno toscano dell'architetto. Infatti, si scrisse come 'Pagnio djlappo djpagnio lastraiolo e ora a Bologna'. Vediamo il regesto del 1458 sull'attività dell'architetto pubblicato nella ricerca dello studioso tedesco.

1458, 1. Februar. Aristotile Fioravanti antwortet in einem Briefe dieses Datums auf den ihm durch Pagno überbrachten Antrag Giovannis di Cosimo Medici, betreffend die durch ihn vorzunehmende Verrückung eines Glockenturmes. (Das fragliche Schreiben findet sich abgedruckt im »Buonarroti«, Aprilheft 1869 Nr.V) Die Eingangsworte desselben (Maestro Pagno tagliaprede di Firenze mi ha fatto a questi di ambasciada per parte de la V.M.) lassen es im Ungewissen, ob Pagno auf Grund eines mündlichen oder schriftlichen Auftrags Giovanni Medicis vorging; im ersterenFalle ergäbe sich für Ende 1457 oder Anfang 1458 ein vorübergehender Besuch des Meisters in der Heimat – wie denn auch ein solcher, aus Anlaß der Steuerfassion für das letztgenannte Jahr, durch seine wohl selbstverfafste Portata 1f vom 27. Februar 1458 bezeugt scheint.⁸⁶

Secondo il regesto, ad Aristotele Fioravanti, trovandosi allora a Bologna, Pagno di Lapo in persona riferì le parole di Giovanni di Cosimo il Vecchio, in cui si

⁸⁵ VON FABRICZY, 1903, p.128.

⁸⁶ VON FABRICYZ, 1903, p.122.

chiedono informazioni sulla spesa relativa allo spostamento di un campanile.

(Archivio e Carteggio detti – Filza 9, car. 349)

Al nome di dio a dì primo di febraro 1458.

Magnifico mio maggiore. Maestro Pagno, tagliapreda da Firenze me ha fatto a questi dì ambasciada per parte de la V.M. che voglia venire insin a voi per caxone di un campanile, el quale vorresti muovere alquanto del luogho ove egli è fondato, offerendomi, che portandolo overo conducendolo io secondo la vostra intenzion a tutte mie spexel, mi serà dato mille fiorin d'oro. A la quale respondendo, ve dico, che non savendo di che qualità sia il terren del fondamento del detto campanilel, e circostante e contiguo a quello, non vi faria sopra zò recisa risposta. Ben me conforto per quello ch'io posso comprendere, che 'l terren sia bon. Ma non me ne volendo però fidare, se non avuta experientia, vi concludo che io son contento transferirmi insin là e cavare, onde avesse a fare transito el pexo a condurlo e tastare et vedere el fondamento, el quale trovando bon, secondo che è verisimile, è mia oppenion da mo vi dico, che realmente io vi servirò, benchè el pesso sia smisurato e la cosa difficillima, et per lo prexio di fiorini mille d'oro a tutte mies spexe, come m'è stato ditto. El quale premio non è però da farne guadagno, o pochissimo, considerato le spexe grande e di cavamenti e d'altre molte occorrentiea sì stupenda imprexa. Ma per farmi noto in quella città e captare in quella qualche gratia, e masimamente da la magnifica Casa vostra, sarò contento intraprendere tale impresa. Maysì, che al venire a cognoscere se 'l terren è apto a zò, voglio come è iusto, venire essendo satisfato del tempo che io gli occuperò da

partida di qui a la mia tornata, e così delle spexe del vive(re) e del cavere che sarà necessario per venire a detta noticia.

Altro per ora non mi pare havere a dire su questa materia, attendendo per vostra lettera la vostra deliberatione. E raccomandandomi sempre a la prefata V.M.

Bononie a dì primo di febraro 1458.

Vostro servitore Aristotile di Fioravanti.⁸⁷

Una cosa davvero interessante in questa lettera di Aristotele è il fatto che Pagno di Lapo veniva presentato come ‘tagliapreda da Firenze’. l’architetto si trasferì a Bologna nel 1451, e nel 1453 ancora una volta con tutta la sua famiglia prima che questa lettera fosse scritta. Intorno al 1458 nel momento in cui Giovanni di Cosimo il Vecchio mandò l’architetto all’ingegnere bolognese, ‘la fama del Fioravanti era destinata ad aumentare con un incarico ben più importante, quello dello spostamento, nell’agosto 1455, della trecentesca torre della Magione (demolita nel 1825), dal suo sito originario, sul fianco della scomparsa chiesa di S. Maria del Tempio in strada Maggiore a Bologna, ad una distanza di oltre 13 metri, in corrispondenza della zona absidale della stessa chiesa.’⁸⁸. Forse per questo motivo, Giovanni di Cosimo cercò di contattare Aristotele tramite l’architetto fiesolano. Secondo Fabriczy, a patto che questo contatto sia avvenuto oralmente, Pagno di Lapo avrebbe potuto soggiornare a Firenze. A mio parere, però, anche nel caso della lettera l’architetto fiesolano soggiornò a Firenze in questo periodo.

⁸⁷ MILANESI, 1896, pp.82-83

⁸⁸ GHISSETTI GIAVARINA, in BARTOCCINI, CARVALE, 1997, p.96.

Nella voce di Fioravanti nel Dizionario biografico degli italiani⁸⁹, l'ingegnere bolognese si fermò maggiormente nella sua città natale durante la seconda metà degli anni cinquanta del Quattrocento, a parte qualche committenza in regioni diverse. Non si può pensare che i due architetti non si conoscessero, perchè entrambi lavorarono più o meno nello stesso campo architettonico, nello stesso periodo e nella stessa città. Ciò nonostante, dal fatto che nella lettera di Aristotele Fioravanti l'ingegnere descrisse l'architetto come 'tagliapreda da Firenze' possiamo pensare, come aveva proposto Fabriczy, che Pagno di Lapo in questo periodo, soggiornasse a Firenze almeno quando si incontrarono per questa lettera. Da parte di Giovanni di Cosimo, è impossibile trovare qualcun altro più adatto di Pagno di Lapo, anche se l'architetto fece da latore per l'esponente della famiglia medicea. Questa lettera spedia da Aristotele fu quella di risposta alla domanda di Giovanni di Cosimo, perchè nella lettera l'ingegnere bolognese già chiarisce mille fiorini d'oro di spesa. Qualunque fosse il modo per chiedere l'informazione (sia per lettera che a voce), comunque andavano compresi dettagli pratici come la misura del campanile, il suo peso, la distanza a cui spostarlo, ecc..., per cui basandosi sui dettagli Aristotele avrebbe potuto computare la spesa pratica di mille fiorini d'oro. Per riferire meglio le informazioni più tecniche, la scelta di Pagno di Lapo nello stesso campo professionale fu essenziale per Giovanni di Cosimo.

C'è un'altra parola interessante in questa lettera. È 'la magnifica Casa vostra'. Nella Portata del 1457 già citata, fu indicato come 'un palagio per habitatione'. Nel febbraio 1458, in cui questa lettera veniva scritta, invece, anche Aristotele che

⁸⁹ GHISSETTI-GIAVARINA, in BARTOCCINI, CARVALE, 1997, pp.95-100

si trovò a Bologna in quel periodo già seppelito del compimento della ‘Magnifica casa’ a Firenze, per cui indirettamente ci rendiamo conto che almeno nella seconda metà del 1457 il Palazzo de’ Medici era stato innalzato.

Tutto sommato, Pagno di Lapo lasciò Firenze dal 1453, e si trasportò a Bologna, e si attivò nei diversi cantieri architettonici. Tra il 1457-1458 si soggiornò brevemente a Firenze, ma non si può precisare il motivo. Comunque nella fabbrica della *Domus Magna* iniziato da Sante nel 1460, ritornò a Bologna. Come aveva scritto Giovan Francesco Negri, è possibile che fosse chiamato da Firenze. In conclusione: da quando Sante aveva sentito il bisogno di una dimora autonoma nel 1458 e in poi, in qualunque momento volesse il primo cittadino bolognese riuscì a impiegare Pagno di Lapo. Ciò nonostante il fatto che avesse rimandato l’esecuzione della fabbrica fino al 1460, Sante Bentivoglio rimase in attesa finché il palazzo toscano fosse compiuto. Ma a questo punto, un altro punto interrogativo. Secondo la mia ipotesi, se davvero Sante attese il compimento del Palazzo Medici, perchè non ha chiamato direttamente l’architetto originale del palazzo mediceo, Michelozzo?

Nel periodo del compimento del Palazzo de’ Medici, tra il 1458-1459, l’intervento architettonico di Michelozzo si presentò non solo alla fabbrica dell’Ospedale di San Paolo, allo stesso tempo, ma anche nel Palazzo dei Signori di Badia Fiesolana, alla tribuna di San Lorenzo a Firenze, e nel 1461 si occupò del cantiere della Banca medicea a Milano. Probabilmente, subito dopo la fabbrica milanese, partì per Ragusa in Dalmazia. Tanto è vero che l’architetto mediceo fu veramente impegnato, per cui Michelozzo raccomandò il suo migliore

collaboratore alla fabbrica bolognese. Tenendo presente un rapporto davvero intimo tra Sante e Cosimo il Vecchio, non è strano. A questo punto, bisogna attendere le parole del cronista Girolamo Borselli. Quest'ultimo cronista bolognese nacque prima di Pagno di Lapo, annotò unicamente il nome di Pagno come l'architetto del Palazzo Bentivoglio. Nelle fonti delle fabbriche di San Petronio, o di palazzo Bolognini, pur essendo sicuro l'intervento di Pagno, l'architetto fiesolano non fu registrato come 'architetto'.

Per quanto riguarda a Pagno di Lapo come 'architetto', occorre prestare attenzione alle parole di Francesco Malaguzzi Valeri. Nelle sue menzioni di Palazzo Bolognini di Pagno (Fig.13), lo studioso scrisse, '...sembra opera di un artista non bolognese che volendo conciliare le esigenze del nuovo stile fiorentino in Toscana coll'attaccamento per la tradizione gotica fortissimo in Bologna creò un'opera ibrida in cui il contatto dei due stili diversi e posti l'uno a canto all'altro senza transazioni produce evidentemente un'impressione spiacevole'⁹⁰. È molto interessante la 'impressione spiacevole'. In seguito, Malaguzzi Valeri disse in modo decisivo:

'In complesso dunque v'è in questo palazzo una sovrabbondanza di decorazione che non riesce a nascondere la povertà delle linee così che la bellezza di alcuni particolari, specialmente del piano terreno, passa quasi inosservata'.⁹¹

⁹⁰ MALAGUZZI VALERI, in 1899, pp.61-62.

⁹¹ MALAGUZZI VALERI, in 1899, p.62

Tenendo presente che l'opinione dello studioso era di quattrocento anni posteriore, il valore architettonico del Palazzo Bolognini, a Malaguzzi Valeri, fu una sorta di innesto toscano a Bologna che ancora si caratterizzava come una città medievale. A mio modesto parere, l'architetto toscano fu influenzato per lo meno dall'Ospedale degli Innocenti. Per quanto al palazzo bolognese unanimemente si riconosce l'intervento di Pagno nel portale d'ingresso ed alla facciata. Una somiglianza di questa facciata e quella dell'ospedale brunelleschiano esiste in qualche modo perchè Pagno di Lapo aveva collaborato insieme a Michelozzo nella fabbrica di SS. Annunziata. In seguito nella fabbrica medicea appare come l'architetto fiesolano avesse delegato l'incarico di Michelozzo in quasi tutti i campi pratici. Grazie alla ricerca di Isabelle Hyman, possiamo sapere che nel cantiere mediceo la maggior parte dei pagamenti era destinata non a Michelozzo ma direttamente a Pagno di Lapo, soprattutto quest'ultimo fu responsabile della decorazione murale. Vale a dire, Pagno di Lapo fu un collaboratore tanto affidabile in quanto poté delegare i compiti affidatigli. Certo la paternità del palazzo mediceo appartiene a Michelozzo, ma fu una fabbrica aperta oltre dieci anni, e Michelozzo fu sempre impegnatissimo. Deve emergere, dunque, l'importanza del ruolo di Pagno di Lapo che aveva il controllo su tutto il cantiere. Come avevamo visto prima, nel periodo del 1458-1459 l'architetto mediceo intervenne nei vari cantieri di città in città. Probabilmente, Michelozzo si impegnò su un disegno progettuale in genere, e la finitura del cantiere l'affidò al suo collaboratore più affidabile Pagno di Lapo⁹². Infatti, non solo nella fabbrica del

⁹². A volte, Michelozzo costruì una sorta di cerchia composta dai suoi collaboratori e dagli assistenti prima che avesse iniziato il disegno. Nella ricerca di Ferrara e Quinterio, si vede la particolarità: . '...Questo a riprova dell'intercambiabilità dei due cantieri (in

tabernacolo della Santissima Annuziata e in quella di palazzo Medici, ma anche nel lavoro del pulpito di Prato collaborarono insieme in analoga modalità. Forse, in questo periodo, il ruolo vero di Pagno di Lapo sarebbe più vicino a quello di ‘intagliator’, o ‘incisor’, come testimoniavano i documenti relativi.

A questo punto si può capire perchè Malaguzzi Valeri avesse prestato attenzione alle parole di Borselli. Come ha scritto Rubbi, la fonte di Girolamo Borselli, nato nel 1432 fu ‘l’unica fonte che segnala il nome dell’architetto ancora oggi la sola disponibile in mancanza di altri documenti’⁹³. Forse anche quella prima. Si vede che i documenti dell’architetto del Palazzo Bentivoglio fossero probabilmente riproduzioni da quello di Borselli. A mio modesto parere, Pagno di Lapo il Portigiani riuscì a convertirsi in un vero e proprio architetto nel sesto decennio del Quattrocento tramite il cantiere del palazzo mediceo. In seguito, iniziando nella fabbrica di San Petronio a Bologna come ‘incisor’, l’archietto fiesolano continuò la sua carriera come architetto nella facciata di Palazzo Bolognini. Tranne il Palazzo Bentivoglio, gli studiosi dicono che a lui appartennero i portici della cattedrale di San Pietro e la cappella Ludovisi nella chiesa di San Domenico (purtroppo entrambi scomparsi). Si può considerare anche il suo intervento parziale al Palazzo del Podestà, e da alcuni propongono di attribuirgli la cappella di famiglia dei Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore, ma si vedrà

questo caso uno a San Lorenzo, e l’altro a Palazzo de’ Medici) come suggerisce la Hyman a sostegno della presenza di artisti operanti in entrambi gli edifici, sotto il comune denominatore di un provveditore che potrebbe identificarsi con Michelozzo...’ (FERRARA, QUINTERIO, 1984, p.210). , a proposito degli assistenti e della sua bottega., McNEAL CAPLOW, in MOROLLI, 1998, pp.231-236.

⁹³ RUBBI, 2010, p.104

meglio in seguito.

Tornando comunque al nostro discorso, mi domando una cosa forse più sostanziale. È vero che dopo che solo un cronista aveva annotato il nome dell'architetto del 'palazzo più bello nell'Italia', tutti i documenti riprendono il nome ripetutamente? Non è strano che Sante aveva voluto commissionarlo direttamente a Michelozzo, l'architetto originale del Palazzo de' Medici. Come avevo già detto prima, la cultura generale di Sante fu sempre filo-fiorentina. Anche il rapporto tra quest'ultimo e Cosimo il Vecchio fu talmente intimo, per cui non fu assai difficile chiederlo a Michelozzo. Credo che almeno qualche volta il primo cittadino bolognese l'avesse provato all'architetto prediletto di Cosimo il Vecchio. Come abbiamo visto prima, però, sappiamo anche Michelozzo in questo periodo fu molto impegnato. Casualmente a Bologna fu attivo Pagno di Lapo Portigiani, un compagno di fiducia di Michelozzo, quindi, la prima richiesta da Sante a Michelozzo potè essere passata a Pagno di Lapo secondo la raccomandazione dell'architetto mediceo. Infatti, Valeria Rubbi ci ha lasciato una ricerca valida relativamente al problema dell'architetto effettivo del Palazzo Bentivoglio.

‘Forse si può, inoltre, tentare di coinvolgere lo stesso Michelozzo, che a quel tempo era impegnato, tra le altre cose, nella realizzazione della residenza medicea, prima di partire per la Dalmazia. Com'è già stato dimostrato, una delle caratteristiche peculiari del linguaggio architettonico di Michelozzo consiste nell'avvicinare nello stesso contesto elementi stilistici tradizionali, di derivazione medievale, a prevalenti elementi di preziosa attualità, ossia rinascimentali. Questa

sua «disposizione alla varietas, e il suo desiderio d’investire l’opera di valori evocativi ricorrendo appunto alla varietà dei rimandi culturali» lo rese il protagonista ideale del rinnovamento edilizio fiorentino nei decenni a cavallo della metà del Quattrocento. Il tipo di palazzo voluto da Sante pare rispecchiare tutta la consapevolezza del vocabolario michelozziano. [...] Michelozzo, dunque, “regista occulto” del grande progetto bentivolesco? E’ plausibile pensare che un suo intervento diretto sia stato superfluo per introdurre a Bologna dei precisi riferimenti alle più recenti realizzazioni fiorentine, stante la presenza di Pagno e il ruolo decisivo dei committenti, in questo caso Sante Bentivoglio, spesso in grado di farsi precisi suggeritori, se non addirittura progettisti dilettanti di architettura. Quel poco che conosciamo del palazzo suggerirebbe la presenza di un disegno ripologicamente e formalmente ben definito, quale un architetto come Michelozzo avrebbe potuto far giungere a Bologna. D’altronde nessun contratto risulta essere stato emesso in quegli anni a suo favore dai Bentivoglio mentre che Pagno abbia frequentato il cantiere del palazzo è provato solo dal Borselli. Si crede, dunque, che, come negli altri casi, Pagno abbia avuto più che altro l’incarico di dirigere le maestranze locali, quali lo stesso Gaspare Nadi e, forse, successivamente gli artisti decoratori del palazzo.’⁹⁴

La definizione dell’‘architetto’ citato da Malaguzzi Valeri in persona non ha grande significato perchè si usò diffusamente nel campo architettonico del periodo, e per fornire esempi lo studioso scrisse, ‘basta sfogliare i Partiti del Comune per

⁹⁴ RUBBI, 2010, p.120.

persuadersene»⁹⁵ Anche Rubbi parla dell'intervento di Pagno nella fabbrica bentivolesca,

«...per l'edificazione del proprio palazzo avesse bisogno più che di un ideatore del progetto, di un bravissimo esecutore»⁹⁶

Certo che una recensione così non poté essere più precisa se si considera la modalità del lavoro della cerchia di Michelozzo e Pagno di Lapo. Queste indicazioni della professione di Pagno di Lapo, però sono una sorta di espressione letterale. Dal punto di vista critico, ci sarà un valore più importante di Pagno di Lapo come 'architetto': Mi riferisco all'invasione dello stile toscano in Emilia-Romagna.

Posteriore ai due capolavori lasciati da Pagno di Lapo, Palazzo Bolognini e Palazzo Bentivoglio, si iniziò a costruire gli edifici in stile toscano come Palazzo dei Drappieri o Palazzo Sanuti-Bevilacqua, e questa tendenza si diffuse in tutta l'Emilia-Romagna. Possiamo trovare qualche esempio a Imola, come Palazzo Calderini e Palazzo Riario-Sersanti. Il primo segue perfettamente il linguaggio architettonico toscano (tre piani rispettivamente, dal basso, di bugnato rustico, bugnato gentile, e senza bugnato, i banchi del piano terreno, ecc), invece il secondo Palazzo Riario-Sersanti è una versione più aggiornata di Palazzo Bolognini di cui Malaguzzi Valeri parlò di 'impressione spiacevole'.

⁹⁵ MALAGUZZI VALERI, 1899, p.53

⁹⁶ RUBBI, 2010, p.119

Bisogna poi considerare un'ultima cosa: il palazzo voluto da Sante e costruito da Pagno di Lapo, e il palazzo di Giovanni II Bentivoglio che esistette nei documenti sono davvero identici?

Quanto all'inizio della fabbrica, i diversi documenti ci testimoniano quasi precisamente le date fino al livello dei giorni, invece non si sa bene la data del termine della fabbrica. Si può presumere verso il 1487- il 1488. Mettendo da parte la Torre Bentivoglio di cui sappiamo già la data del 1489, ~~ma~~ davvero i ventisette o ventotto anni come la sua durata costruttiva sono un tempo lunghissimo. Per la durata così lunga il progetto venne fedelmente realizzato come la pianta? Sappiamo che Sante Bentivoglio volle costruire un suo palazzo modellandolo su quello dei Medici a Firenze, per cui la pianta originale di Pagno di Lapo dovette essere a imitazione di quello fiorentino. Però, un palazzo progettato da Pagno, e l'altro palazzo realizzato in realtà sono davvero identici? Quale palazzo venne lodato dai cronisti del tempo come 'il palazzo più bello dell'Italia'? A proposito di questi problemi, credo che possiamo trovare almeno tre motivi diversi.

Innanzitutto, si può proporre Pagno di Lapo come architetto esecutivo. Nei Libri dei Morti di Firenze, fu registrato che l'architetto fiesolano era già morto nel 1470. Secondo gli studiosi, Pagno di Lapo lasciò a Bologna nei suoi ultimi anni di vita. L'ultimo intervento documentato a Bologna fu nella fabbrica del portico di San Pietro, e poi un mese dopo alla cappella Ludovisi in San Domenico. Sono sette anni di differenza dall'inizio di Palazzo Bentivoglio, e quattro anni dalla morte di Sante. Il fatto che gli vennero commissionati due lavori consecutivi non può significare che il suo ruolo nella fabbrica bentivolesca era finito. Siccome ebbe una quantità di debiti secondo i documenti, poté ricevere committenze diverse per

ripagarli. L'unica cosa sicura è che il ruolo di Pagno di Lapo nel cantiere di Strà San Donato fu molto diminuito verso l'estate del 1467 e che questi furono i suoi ultimi lavori bolognesi. Tuttavia, sappiamo che il cantiere bentivolesco comunque avrebbe dovuto durare ancora venti anni dopo che l'architetto originale aveva lasciato la fabbrica. Dal punto di vista generale, non si può pensare che ci volessero quasi trenta anni anche se l'architetto in persona si presentò sempre nella fabbrica.

In primis unum palatium cupatum et balchionatum ac voltatum nuperime hedificatum per dictum quondam Santem., situm in capella Sancte Cecilie predictae iuxta viam publicam strate Sancti Donati, iuxta aliam viam nuncupatam de Castagnolis et iuxta quedam aliam viam a parte posteriori, iuxta quondam aliam domum dicti quondam domini Santis, emptam a Cesare de Montecuculo iuxta alios suos confines [...]⁹⁷

Secondo questo documento già pubblicato, per lo meno, quando Sante morì, sembra che fino ad alcuni elementi del piano terreno fossero realizzati. Una ricerca di Hans W. Hubert su questo argomento è molto valida e la ricostruzione grafica del palazzo è davvero plausibile.

Nella disposizione generale, il palazzo di Sante seguiva il modello del palazzo Medici di Firenze (cortile quadrato con quattro colonne per lato, ingresso e andito sull'asse centrale del cortile, scala a sinistra in prolungamento del loggiato del

⁹⁷ Archivio di Stato di Bologna, *Ufficio del registro*, Copie atti notarili, Libro 119, c.432 (17 ottobre 1463). *cit.*, ANTONELLI, POLI, 2006, pp.52-53.

cortile, stemma con l'arma scolpito sull'angolo principale del palazzo), fondendolo però con elementi tipicamente bolognesi (portico sul fronte), nonché con soluzioni di cortile del "tipo lombardo", caratterizzato da un raddoppiamento degli elementi di sostegno nel secondo piano.⁹⁸

Secondo la ricerca di Hubert, in Palazzo Bentivoglio ci furono tre parti sicuramente influenzati dal modello fiorentino: lo stemma all'angolo, portale del palazzo, e soprattutto il cortile. Come lo studioso aveva proposto, il palazzo forse ebbe solo un cortile come quello dei Medici. Grazie alla ricerca di Bocchi, però, sappiamo che in realtà nel palazzo di Giovanni II Bentivoglio ci furono due cortili. Quindi, si può dire che fosse intervenuto un cambiamento progettuale. La parte eseguita fino alla morte di Sante, più o meno corrisponderà a quella realizzata di fatto da Pagno di Lapo. Infatti, è certo che nella prima fase della costruzione del palazzo bolognese seguì molto il modello mediceo, ma in un secondo tempo e in poi venne modificato il progetto come aveva detto Hubert. Ad esempio, si presentarono uno stile bolognese come i portici della facciata, oppure quello ancora medievale come la merlatura⁹⁹ nel piano più alto. Come aveva detto

⁹⁸ HUBERET, in RICCI, 2001, p.43

⁹⁹ . Dovrebbe ritenersi l'esistenza della merlatura nel Palazzo Bentivoglio. Nella ricerca di Hubert, lo studioso dice che tramite il confronto della merlatura del Palazzo Pepoli, l'uso della merlatura fu una tradizione dei palazzi nobili bolognesi. anche allo stesso tempo, al balcone sopra l'ingresso dà attenzione perchè proprio il portale sotto balcone si utilizzò negli edifici più pubblici. Come aveva detto Rubbi, se davvero Giovanni II Bentivoglio fece costruire la sua piazza privata modellando la Piazza Maggiore, Palazzo Bentivoglio in merlatura corrisponderà proprio al Palazzo del Podestà. L'uso privato della merlatura che si usava nell'edificio poderoso, quindi, deve comprendersi anche come un simbolo di manifestazione del potere.

Hubert, forse il secondo cortile del palazzo seguì lo stile lombardo. Vale a dire, poichè il 'palazzo regale' voluto da Sante fosse lo stile fiorentino, il piano terreno del palazzo venne realizzato sul modello del palazzo de' Medici. Dopodiché, però, fu modificato il progetto, e poi vennero aggiunti alcuni elementi diversi come il secondo cortile lombardo o la merlatura medievale. Secondo me, se il palazzo di Sante seguiva la pianta originale non ci voleva una durata così lunga. Il progetto originale, quindi, sicuramente fu modificato.

Il secondo motivo fu la famosa controversia tra Giovanni II ed Ercole Bentivoglio, il figlio legittimo di Sante, avvenuta nel 1475. Quando 'Annibale il Magnifico' venne assassinato tragicamente, il suo figlio Giovanni II non riuscì a succedergli perchè aveva solamente 3 anni. Tale situazione fu ripresa anche nel 1463. Quando Sante Bentivoglio morì all'improvviso, anche Ercole (nato nel 1459) ebbe soltanto quattro anni. Quest'ultimo fu spedito precocemente 'a Fiorenza a farlo nutrire alli Medici', e quando compì sedici anni intraprese la famosa controversia nel 1475 per i beni immobiliari e finanziari da ereditarsi. Per questa controversia, intervenne Alberto Cattaneis¹⁰⁰, uno dei più famosi giuristi bolognesi del tempo per transazione. Tutti i documenti relativi alla controversia sono veramente importanti perchè si presentano tutti i beni mobili, debiti, immobiliari fuori città e interno la città, i movimenti dei beni finanziari, ecc. Iniziata nel 1475, durò quasi dieci anni e raggiunse la transazione nel 1485. Anche nei confronti del nostro discorso, la controversia fu molto importante, perchè le proprietà delle tre case relative alla Domus Magna in Strà San Donato si

¹⁰⁰ Tale persona che si era presentato come un committente nella Pala di Mercanzia di Francesco del Cossa nel 1474. proprio nello stesso anno della controversia fu eletto anche come il Gonfaloniere di Giustizia.

trasferiscono. Secondo la transazione, dovette cambiarsi il progetto di Giovanni II. Per acquistare il palazzo in costruzione e la casa di Montecuccoli, al figlio di Sante Giovanni II dovette cedere la sua vecchia dimora, cosiddetta ‘casa di Annibale il Magnifico’ in permuta.

- Il palazzo grande di stra’ San Donato *nondum finitum*, confinante con via de’ Castagnoli da una parte e con la casa che Sante comprò da Cesare da Montecuculo dall’altra.
- La così detta «Casa di Cesare da Montecucculo» acquistata da Sante, posta in stra’ San Donato e confinante con il palazzo grande e con la così detta «Casa del magnifico Annibale».¹⁰¹

Secondo la ricerca di Bocchi, nella controversia del 1475, lo stato del ‘palazzo grande’ fu ancora ‘*nondum finitum*’, però negli studi di Perazzini nel 2000, lo studioso dice che il primo cittadino bolognese vi risiedeva già dal 1477.¹⁰² Se da questo punto in poi ‘il palazzo grande’ era utilizzato al fine della propria dimora di Giovanni II, allora dobbiamo guardare anche come il primo cittadino bolognese usasse la casa di Montecuccoli.

Ultimo cambiamento successo al palazzo bentivolesco fu il suo allargamento. Più precisamente, al progetto originale di Pagno di Lapo si era aggiunto il giardino, e la casa di Montecuccoli fece gran parte dell’allargamento. Secondo la

¹⁰¹ BOCCHI, 1970, p.33

¹⁰² PERAZZINI, 2000, p.400.

ricerca di Perazzini, se davvero la cessione di quest'ultima casa fosse realizzata dopo il 1485 in cui Ercole raggiunse all'età maggiorenne, mi rimane un punto interrogativo: un errore presentato in un'incisione di Antonio Serra.(Fig.14)

L'incisione di Serra è un punto di riferimento più fondamentale per la ricerca bentivolesca, ma il Palazzo Bentivoglio presentato in quell'incisione è sbagliato perchè fu dipinto precisamente come simmetrico a parte della Torre costruita nel 1489. Dato che fu dipinta anche la torre, penso che Antonio Serra avesse voluto mostrare un Palazzo Bentivoglio completamente terminato. Non è possibile, però, che il palazzo fosse simmetrico. Quando morì Sante, i portici e il portale furono terminati. Nel 1477 era già residenza di Giovanni II. Grazie alle ricerche precedenti, l'allargamento del palazzo avvenne verso Borgo della Paglia (oggi Viea delle Belle Arti) e Porta San Donato. Secondo Perazzini, La casa di Montecuccoli venne inclusa nell'allargamento poichè si trovò tra la casa di Annibale il Magnifico e il palazzo grande. Quindi, il Palazzo Bentivoglio doveva essere non simmetrico come l'incisione di Serra ma più allungato verso Porta San Donato. Secondo la ricostruzione grafica di Hubert, il portale balconato si trovò al sesto arco dall'arcata smussata. Purtroppo non si sa quante arcate ebbe la casa di Montecuccoli, o se fu inglobato sempre con la stessa forma. L'allargamento comunque fu limitato perchè come avevamo già visto la casa Montecuccoli si trovò 'a muro de la chaxa di Anibale'. Nel 1505, la casa di Annibale venne riposseduta da Giovanni II in forma di donazione a Ginevra Sforza a partire da Ercole. La casa di Annibale il Magnifico non venne compresa nell'allargamento del tempo successivo, e poté sfuggire dalla tragedia del 'Guasto', avvenuto nel 1507. I tre figli condottieri di Giovanni II Annibale, Alessandro ed Ermes

cedettero la casa al secondogenito Antongaleazzo Bentivoglio, e la sua proprietà venne trasferita ad un'altra famiglia.

L'allargamento verso Nord, invece, fu molto notevole. Riguardando a partire dal 1460 fino alla 1489 (la data del probabile termine) i trenta anni del percorso della fabbrica del palazzo bentivolesco, si possono dividere in tre fasi. La prima è dall'inizio alla morte di Sante (dal 1460 al 1463), la seconda è la durata dalla morte di Sante fino alla residenza (dal 1463 al 1477), e il periodo dell'espansione pratica del palazzo appartiene a quest'ultima fase (dal 1477 fino al 1489). Forse un nocciolo dell'ultima fase fu l'espansione strutturale verso nord.

Secondo l'appendice documentaria allegata alla ricerca di Perazzini, pur avendo iniziato la propria dimora al palazzo, Giovanni II non si fermò a comprare alcune case in Via de'Castagnoli. Siccome la residenza fu realizzata, l'acquisto ebbe un altro scopo per mettere un certo spazio dedicato alle strutture secondarie come giardino, stalle, o altre strutture dalle diverse funzioni. In seguito, nel 1480, Giovanni II Bentivoglio ottenne il diritto di chiusura di una piccola via chiamata 'androna de' Castagnoli', o 'la Viazola', che si trovava dietro il suo palazzo. Il primo cittadino lo usò subito, e bloccò la via da tutte le direzioni¹⁰³. Nei documenti citati da Perazzini, possiamo vedere che diversamente dai casi precedenti l'acquisto degli immobili fu concentrato verso nord, cioè verso Borgo della Paglia. Questo diritto del 1480 fu veramente importante. Diversamente dall'espansione verso Porta San Donato limitata dalla casa di Annibale il Magnifico, invece, fece essere più conveniente quella verso nord. Senz'altro, dovette essere un punto di riferimento durante tutto il percorso della costruzione

¹⁰³ PERAZZINI, 2000, n.19, p.413.

del palazzo.

A proposito della lussuosa facciata, ce ne rimane poco dai documenti, mentre il frate-cronista bolognese Leandro Alberti ci ha lasciato una descrizione precisa e meravigliosa. Forse egli vide l'interno del palazzo.

‘Spiacque questa cosa a tutta la città per esser un edificio, che per edificio di matoni, io credo che ‘l non fosse il pari in tutto il mond. Eranvi dentro due belli et larghi cortilli, intorno delli quali sia di sotto et di sopra erano fra camere et guardacamere tante, che in esse ducento quaranta quattro letti commodissimamente si faceano. Havea una gran parte di dette camere, caminni, luoghi secreti, oratori, studioli et salvarobbe. Vedeansi poi sale saloti, et altre stantie di ogni maniera et ricchissimamente addobbate. Era la camera et guardacamera di messer Antonio Galeazzo prothonotario duplicata l’una sopra l’altra, dipinte di nobilissime historie, per mano di molti eccellenti pittori et massimamente del Francia bolognese. Intorno le quali erano fresi di rilievo tutti dorati. Onde oltre mille ducati fu isposto in tal opera, di sopra all’entrata della camera di messer Giovanni scorgivasi tutto l’ordine del primo torneamento dipinto per mani di singolari pittori. Oltre il secondo cortile, eravi un ornatissimo giardino, nel quale insorgeva una bella fontana che getava sempre chiare acque, un una peschera piena di diverse specie di pesci. Vicino alla quale eravi una bella lobbia in volta tutta historiata di diverse historie di persone et di greci et romani, colle lettere denotando l’historia. Havea poi dietro questo palagio due grandi stalle per li cavalli oltre la prima che era avanti la piazza del palagio. Del palagio si passava disopra nell’alta torr, che superava in altezza tutte le torri di Bologna

eccetto quella degli Asinelli, ove erano bellissime stantie, et sopra quelle un vagho corridore tutto merlato, con un piccolo toricello, che sostenea una campana. Intorno al corridore stavano sospese l'armi di tutti li signori colli quali havea affinità o consanguinità congiunti con la sega, ch'era la sua insegna, cioè delli Vesconti, Sforzeschi, Gongiaghi, Este<n>si, Malatesti, Manfredi, Torelli, Rangoni, Pii, Orsini. Parimente erano dette insegne dipinte avanti la piazza del palagio che teneano li paladini di Francia, che anchor insino ad hoggi si veggiono. Invero era questo palagio cosa molto maravigliosa et da ognun fu istimato che questi edifici non fossero condotti a tal grado con meno di centocinquantamillia ducati di oro. Fu principiato, come è dimostrato, nell'anno 1459 da messer Santo Bentivoglio et finito da messer Giovanni.¹⁰⁴

Purtroppo, la fama del palazzo non poté durare per lungo tempo. Come già sappiamo tutti, la Domus Magna come simbolo che ci dimostrò l'autorità dei Bentivoglio fu distrutto dal popolo furioso dopo la fuga di Giovanni II a Milano. Qualche anno dopo, i suoi figli rientrati alla città natale ripresero il potere come il padre nel 1511, ma a breve anche la seconda fase dei Bentivoglio ebbe fine. Lo spazio dove oggi si alza il Teatro Comunale di Bologna, in realtà rimase vuoto per lungo tempo. In un'incisione che ci mostra la Strà San Donato nelle epoche successive, lo spazio ancora fu dipinto vuoto con il nome di 'Guasto'.

Per concludere questo discorso, voglio aggiungere solo una cosa. È certo che l'architetto di Palazzo Bentivoglio fu Pagno di Lapo. Ma fino a questo punto ho

¹⁰⁴ ALBERTI, *Historia*, ed. 2006, p.233.

proposto la possibilità che il palazzo terminato fu molto diverso da quello originale disegnato dall'architetto per vari motivi. Ma davvero l'architetto del palazzo fu solo Pagno di Lapo? Chi poté subentrare al posto di Pagno se quest'ultimo lasciò Bologna dopo il 1467? Se è vera la mia ipotesi che il progetto del palazzo fosse modificato, in alternativa, chi poté intervenire al cantiere di Strà San Donato? Come ha detto Wallace, 'It is safe assume that the construction of an edifice of this magnitude proceeded in several stages and under the direction of more than on architect/ engineer employing a considerable labor force.'¹⁰⁵.

Nei diversi documenti tra il 1468 in cui Pagno lasciò a Bologna e il 1478 in cui forse la dimora già iniziò, possiamo considerare qualche nome possibile. Più semplicemente, emerge il nome di Gasparo Nadi, che pose la prima pietra del palazzo e che fu il muratore più affidabile per Giovanni II. Nel caso di Gasparo, però, sembra egli si dedicò ad un campo più pratico che creativo, anche nel suo 'Diario bolognese' la maggior parte delle sue attività furono di muratore. Un personaggio che mi interessa è Giacomo Achi detto il Matola. Quest'ultimo, 'alle dipendenze della Comunità di Bologna, dal 1464 al 1490 lavorò a mura di difesa, torri ed opere di fortificazione dei castelli, investito della carica di regolatore del piano della città e di «copertore dei palazzi pubblici».'¹⁰⁶ Grazie a Malaguzzi Valeri, ci rendiamo conto che il Matola lavorò in alcuni edifici interni alla città, tra cui la casa del Capitano di Porta Castiglione, le camere degli Anziani, e Porta San Donato appartengono alla sua mano. Un punto d'incrocio possiamo trovarlo

¹⁰⁵ WALLACE, 1979, p.102.

¹⁰⁶ BUBANI, in GHISALBERTI, 1960, p.142.

nel restauro del palazzo vecchio dei Dalle Corregge, già collocato nell'attuale Via Oberdan. Il Comune di Bologna volle ospitare Tristano Sforza e la sua famiglia, un figlio di Francesco I Sforza, in questa casa che stava per crollare. Il Comune commissionò il restauro del palazzo a Giacomo Achi detto il Matola. Il suo linguaggio architettonico presentato in questo palazzo assomiglia tanto a quello del Palazzo Bentivoglio.

‘Il cortile è rettangolare e conserva due lati delle logge a pian terreno, con uguali pilastri a capitelli arieggianti l'ordine corinzio: gli archi centro basso sono decorati di terre cotte con un motivo di fregi a girate piuttosto comuni nelle fabbriche bolognesi di quel periodo; le finestre antiche furono otturate... Sotto il tetto corre un grazioso coronamento in cotto formato di una fila di conchigliette vuote cui sovrasta un cordoncino a spirale e una fila di mattoni in risega. Caratteristica è la sagomatura dei capitelli di tipo lombardo a foglia lanceolata ripiegata all'ingiù...’¹⁰⁷

Al di là delle parole di Malaguzzi Valeri, possiamo vedere i suoi particolari del suo linguaggio architettonico. Interessante è ‘un cortile a due ordini di logge con pilastri a sezione ottagonale ’, perchè pare molto simile al secondo cortile posto all'interno del Palazzo Bentivoglio. Purtroppo abbiamo pochi spunti sull'identità di questo architetto, ma non voglio negare la minima possibilità di un intervento parziale nella fabbrica di Palazzo Bentivoglio.

¹⁰⁷ MALAGUZZI VALERI, 1899, p.105.

2. la piazza privata.

Per costruire la Cittadella bentivolesca, nessun elemento c'è meno importante, ma soprattutto la piazza privata di Giovanni II Bentivoglio (oggi, Piazza Verdi) è un componimento più definitivo a spiegare la particolarità della Cittadella. Come aveva già detto prima, non è mai eccessivo sottolineare l'importanza dello spazio vuoto in qualunque periodo sia medioevo che contemporaneo. Spazio vuoto corrisponde precisamente l'autorità poderosa in modo diretto. Questo è il motivo che un palazzo civico e una cattedrale si trovavano fianco ad una piazza nella tradizione medievale italiana. Storicamente una piazza, cioè, uno spazio vuoto fu permesso solo per il pubblico, quindi si poté occuparci solamente un potere pubblico, sia civile che religioso. Il possedere una piazza in modo privato fu un atteggiamento più emblematico che dimostra la sua autorità, ma in realtà, ci furono pochi che riuscirono a realizzarlo. A parte di un regno che fu pieno del potere assoluto o del Vaticano, fu molto pericoloso per i principi mondani perchè chiamò l'invidia dei rivali. Vediamo due documenti seguenti.

‘Fece uno modello della casa, ovvero palazo di Cosimo de’ Medici, la quale aveva a essere situata in sulla piazza di San Lorenzo, chè la porta del palazo si riscontrassi con la porta di San Lorenzo, edificio forse che pochi ne sarebbe sopra la Terra oggi se si seguitava l’ordine di detto Filippo. Ma parendo a Cosimo troppo sontuosa spesa, lasciò detto ordine indrieto, ancora che poi se ne pentissi

fortemente.’¹⁰⁸

‘Mentre che questa fabbrica ’si lavorava, Cosimo de’ Medici voleva far fare il suo palazzo, e così ne disse l’animo suo a Filippo; che posto ogni altra cura da canto, gli fece un bellissimo e gran modello per il palazzo suo, il quale situar voleva dirimpetto a Santo Lorenzo su la piazza intorno intorno isolato. Dove l’artificio di Filippo s’era talmente operato, che, parendo a Cosimo troppo sontuosa e gran fabbrica, più per fuggire la invidia che la spesa, lasciò di metterla in opera.’¹⁰⁹

È una storia scritta in comune nelle diverse fonte. Il primo è di Antonio Billi, ed il secondo e di Giorgio Vasari. Infatti, come ha detto Elam, , ‘ha piuttosto il sapore del mito che della storia: l’artista incompreso che distrugge il progetto, il mecenate che troppo tardi si pente e rende omaggio al suo genio, il progetto che occupa un posto tutto particolare nel cuore dell’artista, sono tutti caratteristici *topoi* della biografia degli artisti come genere letterario.’¹¹⁰ A parte della verità dell’episodio, però, attendibile è la parte che il disegno di Brunelleschi fu troppo sontuoso che Cosimo il Vecchio lo rifiutò. Certo che il disegno di proprio palazzo fu così lussuoso come l’autorità del primo cittadino fiorentino, ma il significato della parola ‘sontuosa’ potrebbe essere diverso da quello letterale, come ha proposto Hyman.

‘And if Cosimo did indeed find Brunelleschi’s palace “troppo grande e sontuosa”

¹⁰⁸ BILLI, *Il libro*, ed. 1991, p.34.

¹⁰⁹ VASARI, 1550, ried. 1991. p.304

¹¹⁰ ELAM, in CHERUBINI, FANELLI, trad.in GARGIULO, 1990, p.46.

it is more likely that he was not inhibited by its formal design, its size, or its ornamentation but by its place in the daring scheme to relate to each other such a palace, a church, and a piazza in a way heretofore reserved for the cathedral and bishop's palace, or the cathedral and the communal palace, in most Italian cities'.¹¹¹

Questa analisi di Hyman è talmente significativa. È non solo perchè aveva interpretato il motivo del rifiuto del progetto, ma anche perchè secondo la studiosa questo progetto brunelleschiano potrebbe essere realizzato nella Cittadella a Bologna per prima volta. E poi la piazza privata di Giovanni II funzionerebbe un nucleo di questa teoria.

Elam non ne ha accordato perchè 'San Lorenzo però non era cattedrale di Firenze, e non è facile capire perchè mai collocando il proprio palazzo di faccia a San Lorenzo Cosimo dovesse suscitare più invidia che per aver di fatto assunto lo *iuspatronatus* dell'antica chiesa parrocchiale oltre che la responsabilità di costruirla, come fece nel 1442.'¹¹² A mio parere è giusto quello che ha detto Hyman.

Soprattutto, nella schema urbanistica in cui una piazza, un palazzo comunale, ed una chiesa si trovano tutti insieme, la chiesa non deve essere sempre la cattedrale. Ad esempio nel caso di Bologna, la Piazza Maggiore dovrebbe essere adatto per questa schema. Palazzo d'Acursio e Basilica di San Petronio sono associati insieme alla piazza, ma la cattedrale non è Basilica di San Petronio ma quella di

¹¹¹ HYMAN, 1975, p.108

¹¹² ELAM, in CHERUBINI, FANELLI, trad.in GARGIULO, 1990, p.46.

San Pietro. Se possiamo trovare un'altro caso potrebbe essere anche quello di Assisi. Nel centro storico di questa città umbra, la cattedrale di San Ruffino e il Palazzo dei Priori si trovano abbastanza staccati. A mio parere, quindi, la proposta di Elam è meno ragionevole. Per capire meglio la schema di Hyman, deve dare attenzione all'esistenza di 'piazza', cioè quella di uno spazio vuoto. Nei casi sia di Bologna sia di Assisi, il potere pubblico venne determinato dal luogo dove ci fu non la cattedrale ma la piazza. Sappiamo già Cosimo il Vecchio fu uno dei più ricchi in tutta l'Europa del tempo. Non ci riesco a credere che quest'ultimo 'Padre Patriae' fiorentino aveva rifiutato il modello brunelleschiano solamente per il motivo di spesa 'suntuosa' finanziaria. In questa frase vasariana, 'più per fuggire la invidia che la spesa, lasciò di metterla in opera.', possiamo immaginare che Cosimo il Vecchio avesse già saputo bene questa teoria politica. Vale a dire, quest'ultimo seppe bene il fatto che l'autorità politica proviene da piazza o da spazio vuoto. Temò che potesse vedersi come se volesse una magnificenza assoluta come un re. Infatti, 'Michelozzo had been in Venice with Cosimo during his exile. Later, after Brunelleschi was dead, he promoted a plan for his patron's palace that may not have been less grand than the one by Brunelleschi but which placed it a discreet distance from the church, facing away from the main portal'.¹¹³ Cioè, Cosimo il Vecchio per sé confermò di aver rifiutato il modello brunelleschiano non perchè della grandezza strutturale, ma perchè d'evitare dalla schema. Se davvero il piano michelozziano non fosse meno grande di quello brunelleschiano, l'unico motivo del rifiuto dovrebbe essere la schema di cittadella come se fosse una 'città in città'. Tradizionalmente le città italiane medievali

¹¹³ HYMAN, 1975, p.109.

furono costruite basate sul modello urbanistico, quindi che una persona possieda tutti questi elementi nel suo territorio privato ebbe un stesso significato di avere proprio regno. Riguardando su tutta l'Italia, tranne il caso del Vaticano in cui l'autorità religiosa ed il potere politico si erano unificati insieme, nessuna famiglia nobile ha proprio palazzo, chiesa ed piazza seguendo questa schema come una forma ridotta di città. Forse in alcuni territori feudali può trovarsi questa forma urbanistica. Per esempio, a Mantova, la cattedrale, palazzo civile e la piazza grande si associano in modo perfetto sotto questa schema. In questo caso, però, sulla schema piazzale già preesistente i Gonzaga ci ha subentrato nel tempo successivo. non deve ritenersi fosse una schema costruita dalla volontà dei Gonzaga. Nella storia rinascimentale italiana gli Sforza devono fare gran parte, ma pure loro riuscirono a costruire la propria piazza interno del Castello Sforzesco. Non poterono metterla in luogo pubblico.

Diversamente dai casi suddetti, la piazza privata di Strà San Donato venne costruito dalla concezione di Giovanni II in persona. Egli realizzò questa schema di cittadella come la verità. In altre parole, il progetto lussuoso brunelleschiano che stava per sparirsi e che poteva essere chiamato come 'cittadella brunelleschiana' a Firenze, fu resuscitato a Bologna dalla mano di Giovanni II Bentivoglio. Certo che anche la struttura del Palazzo Bentivoglio fu sufficientemente sontuosa. Ma credo che le parole dei cronisti bolognesi su 'Domus Magna' derivino da qualche parte di questo modello brunelleschiano.

Non bastava solamente mettere uno spazio vuoto in questa piazza bentivolesca. Alla fine dei portici di San Giacomo Maggiore partiti dalla metà di Strà San Donato, nella parte opposta della facciata del Palazzo Bentivoglio ci fu una casa

cosiddetta 'la casa degli armigeri', dove ci fu fermata la custodia privata di Giovanni II. Grazie alla ricerca di Alfonso Rubbiani, ci riusciamo a ricostruirla in modo abbastanza precisa. Questo alloggio della custodia ebbe i portici conseguiti da quelli di San Giacomo Maggiore e di Santa Cecilia in cui sotto i pittori più eccellenti della corte bentivolesca li decorò delle scene militari. Ad esempio, Francesco il Francia ci dipinse una serie di 'Paladini di Francia' sotto i portici della casa degli armigeri.

A questo punto possiamo passare la nostra interessa alla paternità della concezione di questa piazza privata fra Sante e Giovanni II. Rubbi, riportando le parole di Fileno dalla Tuata come 'In realtà la piazza fu cominciata da Sante, ma Giovanni la perfezionò dopo il 1487'¹¹⁴, propone che iniziò da Sante e la terminò Giovanni II. Invece Rubbiani ebbe più interessa a quello che disse Ghirardacci che sostiene l'appartenenza a Giovanni II. 'Il Ghirardacci annotò che fra gli altri apprestamenti per le nozze di Annibale con Lucrezia figlia del duca Ercole di Ferrara, Giovanni II «fece rovinare molte case avanti il suo palazzo per farli una bella et spaziosa piazza»'¹¹⁵ A dire verità, non si sa quale proposta è giusta. Mi metterei, però, più vicino a Rubbiani. Se davvero fosse iniziato da Sante, come ha detto Dalla Tuata, in realtà, non si può trovare alcun movimento per la costruzione della piazza durante il periodo di Sante. Invece Giovanni II, subito dopo salito al soglio continuando man mano acquistare le case per fondamenti e contribuire i portici, mettò in mente la concezione della propria Cittadella bentivolesca e la portò all'esecuzione. A mio parere è giusto a Giovanni II

¹¹⁴ RUBBI, in FORTUNATI, 2003, p.27.

¹¹⁵ RUBBIANI, 1955, p.16

appartiene la paternità del progetto meraviglioso di cittadella. Ma più di tutto in qualsiasi cosa, bisogna avere attenzione alla parola di Rubbi.

‘Si tratta di una regolarizzazione di evidente sapore umanistico, ma anche di una cerniera destinata a costituire un polo secondario in città rispetto a Piazza Maggiore. Il sistema delle logge continuava lungo le due strade di accesso, le attuali vie Bibiena e Giuseppe Petroni, conservandone così ininterrotto il contorno.’¹¹⁶

Probabilmente questa sintesi della studiosa ci spiega meglio il progetto brunellschiano dal quale è nato la sontuosa Cittadella bentivolesca. Chiunque l’abbia applicata alla fabbrica di Strà San Donato sia Sante o sia Giovanni II, l’importante è il fatto che un esempio più rappresentativo di rivelarci meglio la vera e propria ‘magnificentia bentivolorum’ sia la piazza privata dei Bentivoglio. Nessun famiglia volle provarci. Al di là, questa concezione riguarda allo spazio vuoto fu una grandissima cultura urbanistica del signore Giovanni II tanto valida quanto anche si può applicarsi al nostro tempo contemporaneo.

3. La cappella privata nella chiesa di San Giacomo Maggiore

In questo capitolo parleremo della cappella privata dei Bentivoglio, vero tesoro artistico già da lungo tempo analizzata da studiosi di tutto il mondo. Trovandosi attaccata all’oratorio di S. Cecilia, si potrebbe iniziare ad analizzare la cappella

¹¹⁶ RUBBI, in FORTUNATI, 2003, p.27.

dei Bentivoglio in rapporto con quest'ultimo ambiente sacro. E' significativa un'analisi di questo genere in quanto entrambe cappelle già esistevano negli anni precedenti il nostro studio, senza scordare che almeno già una volta erano stati restaurati. Parteciparono alla decorazione delle sacre cappelle i più importanti artisti della cerchia dei Bentivoglio. Entrambe furono luoghi rappresentativi ed indispensabili per completare la Cittadella bentivolesca. Pur trattandosi di ambienti sacri, non ci sono dubbi che esse vennero adoperate anche per scopi politici. Infatti ambedue le cappelle sono legate in modo indissolubile agli antenati dei Bentivoglio, anche se non mancano elementi di divergenza. Come si vedrà meglio in seguito, lo stile architettonico delle due cappelle è completamente diverso. La cappella Bentivoglio fu indubbiamente influenzata dallo stile toscano, soprattutto dalla cappella dei Pazzi. Come aveva già suggerito Ottani Cavina, invece la cappella di Santa Cecilia fu contaminata dalla Cappella Sistina a Roma. Per quanto concerne l'identificazione degli artisti impiegati nella decorazione della cappella Bentivoglio, la critica artistica è riuscita ad identificarne praticamente la totalità di quanti vi parteciparono, al contrario di quanto è accaduto invece all'oratorio di Santa Cecilia, di cui manca ancora la paternità certa di alcune scene.

Le opere della cappella di San Giacomo Maggiore hanno un messaggio molto chiaro, in quanto la presenza costante dei ritratti della famiglia Bentivoglio non lascia dubbi sul committente di tale ciclo decorativo. Ovviamente una conoscenza approfondita permette una lettura più completa di tutto l'apparato iconografico, ma basta un riconoscimento fisionomico per intuire quale sia il messaggio principale che tali pitture vogliono trasmetterci. Al contrario invece, la cappella di

Santa Cecilia necessita di chiari rimandi storico-artistici per poter comprendere sufficientemente il rapporto fra la cappella e il signore Giovanni II Bentivoglio. In apparenza nulla è riconoscibile ad un primo sguardo circa il signore bentivolesco negli affreschi di Santa Cecilia.

Tutte le opere che si trovano nella cappella Bentivoglio sono indubbiamente capolavori degli artisti più famosi del tempo a Bologna come per esempio la pala d'altare è della mano di Francesco il Francia. Nella parete destra partendo dal cancello tutte le persone della famiglia di Giovanni II sono stati ritratti sotto una Madonna col bambino, invece dalla parete opposta ci sono due enormi allegorie: 'Trionfo della morte' e 'Trionfo della fama'. Entrambi appartengono a Lorenzo Costa, di cui gli studiosi ne riconoscono unanimemente la paternità. Secondo Ghirardacci, di lato alla Madonna col bambino del Costa, c'erano una volta i ritratti degli antenati dei Bentivoglio, ma oggi al posto dei ritratti venne sostituita una scultura poderosa di Annibale Bentivoglio. Ancora oggi non si sa con precisione perchè il signore fece eliminare le immagini dei suoi proceditori. Siccome la cappella era già stata utilizzata in forma privata, non è chiaro come mai Giovanni II ebbe motivo di cancellare l'immagine dei suoi antenati. Il dubbio si accresce ulteriormente sapendo che Giovanni II fu un abile uomo capace di saper sfruttare al meglio la potenza delle immagini che circondavano la sua persona. Una possibile spiegazione di tale scelta può essere ricondotta ad una specie di 'Damnatio memoriae' che Giovanni ebbe nei confronti di chi l'aveva preceduto. Se tra i ritratti dei suoi predecessori ci fosse stato Sante, allora potrebbe essere comprensibile, ma ad oggi possiamo fare solamente delle ipotesi.

Per quanto riguarda le opere, che abbiamo già visto nei capitoli precedenti, è

vero che ogni opera della cappella Bentivoglio ha suo proprio significato. A questo punto basterebbe osservare nuovamente i due elementi più interessanti: lo stile architettonico e iconografia dei due ‘Trionfi’.

Per prima cosa vediamo l’aspetto architettonico. Tramite i diversi documenti sappiamo già questa cappella esisteva durante il periodo di Annibale il Magnifico, il padre di Giovanni II. Anzi proprio la chiesa di San Giacomo Maggiore ebbe una lunga storia con i Bentivoglio perchè gli antenati bentivoleschi tradizionalmente furono estimati alla cappella Santa Cecilia, e furono sepolti alla chiesa di San Giacomo Maggiore. Appare scontato la presenza di una cappella bentivolesca all’interno della chiesa, ma per i diversi motivi tra il 1480 e il 1486, Giovanni II confermò lo spostamento della cappella nella posizione attuale. Utilizzando questa occasione il signore di Bologna decise anche allargare la cappella e ricostruirla. Ma in questo periodo a Bologna una specie di ‘Nouvell Vague’ architettonico giunse dalla Toscana grazie a Pagno di Lapo il Portigiani. Probabilmente durante lo spostamento la cappella fu trasformato in quel nuovo stile brunelleschiano, influenzato direttamente dalla cappella dei Pazzi. Questa interpretazione già proposta da Ottani Cavina¹¹⁷, ci trova d’accordo fino alla scelta di ascrivere l’ambito di riferimento all’area toscana, ma ci lascia perplessi circa la diretta presenza dell’architetto nella fabbrica della cappella di famiglia. In seguito torneremo più approfonditamente sull’argomento.

L’architetto Pagno di Lapo il Portigiani nato a Fiesole fu attivo fino al 1467. Nei Libri dei morti del 1470 fu registrato come già morto. È impossibile che un’architetto già morto nel 1470 potesse intervenire in una costruzione databile tra

¹¹⁷ OTTANI CAVINA, in VOLPE, 1967, p.117

il 1480 e il 1486. Anche l'ipotesi che lo stesso avesse lasciato una pianta originale non è del tutto plausibile. Solitamente un architetto non lascia una pianta disegnata per un edificio di cui non sa bene quale sorte aspetti per il futuro. Forse sarebbe più opportuno allo stato attuale degli studi lasciare un punto interrogativo sul nome preciso dell'architetto. Resta il fatto però che l'anonimo architetto deve essere stato fortemente influenzato dalla cappella Pazzi, in quanto sia la facciata, sia i dettagli presenti sotto cupola, assomigliano molto alla decorazione bolognese.

Per quanto concerne l'iconografia politica di questa cappella, ci concentreremo soprattutto sulla scelta del soggetto dei due 'Trionfi'.

Come avevamo già visto prima, nelle scene dei Trionfi, si presentano Dante e Virgilio. Una presenza possibile ma improvvisa, perchè un'atmosfera dominante nella decorazione è quella di un condottiero. Forse come avevano suggerito Weneger e Nieuwenhuizen, 'Giovanni II Bentivoglio... wanted his chapel to look more like that of a *condottiero*'¹¹⁸. Infatti nei Trionfi, Giovanni II in persona fu dipinto in armatura, e anche un san Procolo armato della pala d'altare, in realtà non è altro che Giovanni II Bentivoglio. Sappiamo già che i due 'Trionfi' derivarono dall'iconografia di Petrarca. Ma a questo punto che senso aveva la presenza di Dante in tale luogo? Perchè Giovanni II ha fatto dipingere una figura di Dante nella sua cappella privata?

Suggerisco che Dante e Giovanni II ebbero diversi punti in comune, forse la più marcata riguarda la pace e la tranquillità del genere umano. Come ci suggerisce l'ultimo libro de "De Monarchia", Dante ritiene che solo il Principe romano, cioè l'Imperatore, può permettere agli uomini di vivere in pace, in quanto detentore

¹¹⁸ NIEUWENHUIZEN, 1996, p.193

della volontà divina e non papale¹¹⁹, ed è solo lui il Principe che può “sedare i flutti della blanda cupidigia”. Quando alla disarmonia tra Giovanni II e la Chiesa pontificia ne abbiamo già parlato nei capitoli precedenti. Risulta suggestivo invece un approfondimento su Dante, in particolare della sua opera ‘de Monarchia’ , in cui ci si rende conto sorprendentemente che quelli due condividono una stessa opinione politica. Vediamo di fare alcuni chiarimenti:

‘Ecco l’deale agognato da Dante Alighieri, *exul inmeritus*. Invece di un mondo in cui tutti sono «sviati dietro al malo esemplo!» (Par. XVIII, 126), egli sogna una *civilitas* cristiana guidata alla felicità terrena e alla beatitudine celeste da un imperatore giusto e da un papa povero.’¹²⁰

Non si sa, in realtà, anche il nostro Giovanni II Bentivoglio avesse esclamato ‘papa povero’ ma l’importante è che sia Dante sia Giovanni II furono fortemente anti-pontefice. Anzi, entrambi seguirono il potere dell’imperatore (sia per Dante sia per Giovanni II in questo caso si indica Impero romano sacro).. Secondo Scott, il nucleo della ‘Monarchia’ di Dante Alighieri come politico deriva dal concetto che l’autorità dell’Imperatore dipende direttamente da Dio (e non dal Pontefice). Possiamo immaginare quanto sia stato d’accordo Giovanni II di questo concetto basilare. E’ certo che in questo periodo alla corte bentivolesca non mancarono li umanisti presenti in città quali Codro, Beroaldo, Achilini, e Girolamo Casio. Non fu difficile per Giovanni II trovare e leggere le opere dantesche. Noi ben sappiamo

¹¹⁹ DANTE, *De Monarchia*, III, XV 7 -18.

¹²⁰ SCOTT, in PICONE, 2004, p.251

che Giovanni II fosse vicino alla parte filo imperiale. Nel 1494 il signore bolognese ottenne il diritto di inserire il simbolo dell'imperatore, l'aquila con la doppia testa, nello suo stemma. E' facile ritenere quindi che Giovanni II ritenesse Dante non solo un poeta umanista, ma anche un sostenitore del suo regime antipapale. Al di là, lo studioso Scott, alla fine della sua ricerca, aggiunge come il seguente:

‘il Guicciardini criticò le idee espresse da Niccolò Machiavelli nei Discorsi (I, 12). All’osservazione machiavelliana che il papato «è stata cagione che la [Italia] non è potuta venire sotto uno capo; ma è stata sotto più principi e signori, da’ quali è nata tanta disunione e tanta debolezza» Francesco Guicciardini ribatte che invece l’Italia «ha avuto al riscontro tante città floride che non avrebbe avuto sotto una repubblica che io reputo che una monarchia gli sarebbe stata più infelice che felice». **Mentre è senz’altro vero che il futuro avrebbe favorito il *regnum particolare* e le signorie italiane piuttosto che l’Impero universale sognato dall’Alighieri, dobbiamo forse per un attimo rinunciare al senno di poi e cercare di comprendere le possibilità ancora aperte quando furono composte *Commedia e Monarchia*..**¹²¹

Non è un caso quindi che nella cappella di famiglia oltre a Giovanni II vestito da condottiere sia presente un umanista come Dante. Come sappiamo tutti, I due ‘Trionfi’ furono dipinti nel 1490, data molto importante e significativa come abbiamo visto. Vale a dire che questi due ‘Trionfi’ furono dipinti subito dopo la

¹²¹ SCOTT, in PICONE, 2004, p.267

tragica ‘Congiura dei Malvezzi’. Fu un periodo in cui l’autorità solida finora del signore bolognese era appena cominciata. Da parte dei bentivoleschi bisognò cambiare la situazione. Come abbiamo già visto, Giovanni II Bentivoglio fu uno specialista della propaganda politica tramite l’immagini. Peraltro, come si vedrà in seguito, pare che taluni canonici della cattedrale avessero sostenuto i congiuratori contro Giovanni II. Non era possibile avere una simpatia per la Chiesa per il signore di fatto. In questa ottica possiamo dedurre che ultimo fece decorare una parete della propria cappella ed inserire Dante come un simbolo di protettore, di filologo, e di politico antipapale.

Avrei voluto concludere questo argomento sulla Cittadella bentivolesca riportando una spiegazione di Leon Battista Alberti.

‘Boni viri, quod parietem aut porticum duxeris lautissimam, quod ornamenta postium columnarum tectique imposueris , et tuam et suma vicem comprobant et congratulantur vel (30) ea re maxime, quod intelligunt quidem te fructu hoc divitiarum tibi familiae posteis urbique pluimum decoris ac dignitatis adauxisse’¹²²

‘Inoltre siamo orgogliosi della casa dove abitiamo , se è costruita con cura un po’ maggiore del consueto. Se tu contruirai con molta eleganza un muro o un porticato, se lo adorerai di porte, colonne e tetto, i migliori cittadini plaudiranno e si compiaceranno per te come per se stessi, soprattutto perchè avranno compreso

¹²² ALBERTI, 1450, ried.in ORLANDI, 1966, pp.12-13

che con tale frutto delle tue sostanze hai contribuito in modo cospicuo alla fama e allo splendore tuo, della tua famiglia, dei tuoi discendenti e dell'intera città'¹²³

Così come suggerisce Leon Battista Alberti, possiamo considerare la realizzazione di un bel edificio come un valore aggiunto per mostrare lo splendore e la gloria di una casata, e ampliando questo concetto a tutta la cittadina potremmo dire che maggiori sono i bei edifici, più lustro avrebbe avuto tutto l'abitato. Ovviamente, come ben sapeva anche Cosimo il Vecchio, il rischio di vedere aumentare l'invidia dei cittadini è direttamente proporzionale alla grandezza dell'edificio, ma di certo anche non ostentare la propria forza poteva creare alcuni problemi. Ma alla fine il progetto di Giovanni II Bentivoglio riuscì a trasformare l'aspetto della città in modo tale che 'i migliori cittadini plaudiranno'. In pochi anni i cittadini bolognesi si trovarono per volontà di Giovanni II una città piena di bellezza e moderna, che fecero la fortuna del signore felsineo. Purtroppo della 'suntuosa' Domus Magna non rimane più nulla, resta però l'eco di un progetto innovativo e moderno che avrebbe lasciato, negli anni suggestivi, segni tangibili per tutta Bologna.

Clark riporta le parole di Beroaldo: 'The visible effects of the Bentivoglio on Bologna were not only their *imprese* creeping' over the façades of the city but, according to Beroaldo, an architectural refashioning. Building were either newly built or rebuilt, and old wooden structures replaced with brick so that 'Bologna is rejuvenated...It seemed a sordid hut, now it is counted among the most beautiful cities of Italy (Bononia exuto senior iuvenescit...sordida taberna visebatur nunc

¹²³ ALBERTI, 1450, ried.in ORLANDI, 1966, p.12

inter pulcherrimas Italiae civitates percenseatur)' , il che si fu dovuto all'intelligenza urbanistica di Giovanni II Bentivoglio.

Vale a dire; Magnificentia bentivolorum.

LA CHIESA DI SANTA CECILIA

Sebbene assai più piccola di quella di San Giacomo Maggiore, la chiesa di Santa Cecilia non è meno importante. Anzi, dal punto di vista storico è anche più significativa, dato che costituì la parrocchia di riferimento per gli antenati dei Bentivoglio. Furono i migliori artisti della corte di Giovanni II Bentivoglio, che col suo mecenatismo aveva trasformato in senso moderno rinascimentale la città di Bologna, a lavorare in questa chiesa, ex-parrocchia bentivolesca.

Ciononostante, nell'analisi storico-artistica della decorazione della chiesa di Santa Cecilia permangono diverse questioni irrisolte. Ecco perché credo che la mia ricerca possa costituire non già una risposta, ma almeno una proposta per ridiscutere un importante capitolo della storia dell'arte bolognese.

La storia della chiesa di Santa Cecilia è lunga e strettamente intrecciata con quella di Bologna. Come scrive Calvesi, che ci ha lasciato la prima importante monografia sugli affreschi, “costruita, secondo le fonti, nel 1319, la Chiesa di Santa Cecilia fu poi concessa in uso, e riunita (1324), al limitrofo Convento dei Padri Agostiniani di San Giacomo Maggiore, che la riedificarono nel 1356”.¹²⁴ All'interno di un'importante ricerca diretta da Carlo Volpe nel 1967, Scaglietti ha poi ricordato che “L'antica chiesa romanica era edificata presso la cinta muraria ‘del mille’ ed era chiesa parrocchiale quando, nel 1323, passò sotto la giurisdizione degli Agostiniani del vicino Convento di S. Giacomo. È del 1359 la

¹²⁴ CALVESI, 1960, p. 5.

sua prima sistemazione architettonica quando, visto lo stato di rovina in cui versava, il Vescovo di Bologna concesse ai frati l'opportunità di ricostruzione 'in quella forma e sito che oggidi si vede' (Ghirardacci)”.¹²⁵

Queste notizie vanno parzialmente corrette alla luce dello studio condotto nel 1970 da Francesca Bocchi, senza dubbio uno dei più importanti ricerche relativamente all'età bentivolesca. Qui si dimostra infatti che gli antenati dei Bentivoglio erano estimati sotto la parrocchia di Santa Cecilia prima della data 1319 che Calvesi indica come relativa alla costruzione della chiesa.¹²⁶ A maggior ragione va dunque scartata la data 1323 indicata da Scaglietti. Secondo i documenti consultati da Bocchi, i Bentivoglio risultano di fatto estimati nella parrocchia già nel 1296 e ancora nel 1316, ovvero ventitré anni prima della datazione della chiesa proposta da Calvesi. Ciò rende possibile affermare che la struttura della chiesa era preesistente a quella data.

Non solo, è ancora Bocchi a mettere in luce i legami tra gli antenati bentivoleschi e le varie “arti”, o associazioni di mestiere. Per esempio, Nicholitus q. Bentivogli risulta iscritto all'arte dei beccai nel 1296-1297; Yvanus Bentivogli è *notarius* nel 1307-1308, Bertholus f. Bentivogli è tra i *becchari* nel 1315-1316. Tramite queste indicazioni, si rileva che la maggior parte dei vecchi Bentivoglio erano appartenenti ai beccai e ai notai. Come nota ancora Bocchi, “il momento della maggior prosperità economica era stato fra la fine del '200 e l'inizio del '300, quando quattordici Bentivoglio, tutti abitanti nella cappella di S. Cecilia, erano iscritti alla matricola dei beccai (1294) e contemporaneamente il più importante di

¹²⁵ SCAGLIETTI, in VOLPE, 1967, p. 133.

¹²⁶ BOCCHI, 1970, p.108. cfr. Tab. XV.

loro, Ivano, era iscritto anche a quella dei notai (1283, 1294)”.¹²⁷

Notizie sulle successive vicende architettoniche dell’edificio ci sono fornite dalle cronache locali.

«In quest’anno fu voltata la chiesa di Santa Cecilia per mano di Gasparo Nadi [...]. L’anno 1506 fu ristrutturata e dipinta come si vede a fresco tutta d’intorno con la vita d’essa santa per mano di Lorenzo Costa, di Francesco Franza e d’Amico Aspertini. Del Franza vi è lo sposalizio della Beata Vergine, la morte di Santa Cecilia». ¹²⁸

È di estremo interesse rilevare come il cronista bolognese Antonio Francesco Ghiselli (1634-1730), nel breve stralcio riportato, usi la parola ‘ristrutturata’. Probabilmente Ghiselli fa riferimento ad un qualche intervento successivo al terremoto che aveva violentemente colpito la città nei primissimi giorni del 1505. Sembra, infatti, che la chiesa Santa Cecilia non fosse scampata agli effetti del terremoto e che quindi, quando il primo cittadino di Bologna dedicò la propria attenzione alla città, gli interventi da lui promossi riguardarono sia la chiesa di San Giacomo Maggiore che quella di Santa Cecilia. Fu in questa occasione che Giovanni II fece dipingere dai suoi pittori di sua fiducia la storia della Santa sulle pareti della chiesa. In proposito, le informazioni più dettagliate ci sono fornite dal cronista Friano (o Floriano) Ubaldini:

¹²⁷ BOCCHI, 1970, p.107.

¹²⁸ GHISELLI, IX (1470-1494), cc. 291-292, 415; *cit.* in ANTONELLI, POLI, 2006, p. 102.

«Messer Zoane di Bentivoli primo citadino de Bologna fe' chonmenzare a dopinzere una ghiexia chiamata Santa Cecilia, la quale è atachata chon la ghiexia de Santo Iacomo et era la soa parochia che chonfinava apreso el suo palazzo. Et le dite feghure funo fate per man di più ecelenti dopintori che se atrovaseno in Bologna. Ultimamente la dita chapela non fu finita de dipinzere perchè el dito messer Zoano se ne fuzi da Bologna, chome intenderite più oltra».¹²⁹

Confrontando le note di Ghiselli e quelle di Ubaldini, ci rendiamo conto dell'identità dei "più ecelenti dopintori" impiegati nella decorazione di Santa Cecilia: Francesco il Francia, Lorenzo Costa ed Amico Aspertini. Senz'altro gli artisti che Giovanni II Bentivoglio teneva in maggior considerazione.

L'argomento della decorazione è la vita della Santa, affrescata e divisa in dieci scene. Non dobbiamo dimenticare però la questione storico-artistica irrisolta, forse la più importante relativa agli affreschi, che ci proviene dalle parole di Ubaldini. Scrive il cronista, infatti, che l'opera nella chiesa di Santa Cecilia "non fu finita", perché Giovanni II Bentivoglio, committente e primo cittadino, era fuggito a Milano nel novembre 1506, con la decorazione ancora in corso. L'importanza di questo evento si esplica nel gran numero di domande che lascia aperte: quali, delle dieci scene, sono state dipinte successivamente alla fuga di Giovanni II? Quale parte era stata completata quando il signore lasciò la città? Quali artisti hanno partecipato al completamento dell'opera? Pur nominando diversi artisti minori, infatti, a parte coloro che certamente presero parte al completamento della decorazione, come Francesco Francia, Lorenzo Costa e

¹²⁹ UBALDINI, II, c. 700v (1487) e III, c. 740r; *cit.* in ANTONELLI, POLI, 2006, p. 103.

Amico Aspertini, gli studiosi che si sono dedicati all'ex chiesa parrocchiale bentivolesca non concordano su nessun altro nome, lasciando aperta la discussione. È soprattutto in questo senso, quindi, che un'analisi approfondita della serie di affreschi trova la propria utilità: permettendo di comprendere qualcosa in più della ricca cultura artistica figurativa della scuola bolognese del periodo rinascimentale nella prima metà del Cinquecento. Ora, seguendo la narrazione della *Leggenda Aurea*, in cui alla fine del XIII secolo Jacopo da Varazze raccolse le storie di diversi santi, è possibile analizzare dal punto di vista artistico i dieci episodi della vita della Santa in cui si articola la decorazione.

1. Lo sposalizio della santa Cecilia con Valeriano (Fig.15)

«Cecilia, vergine illustre, nata da nobile stirpe romana, fu allevata sin dalla culla nella fede di Cristo. Portava sempre nascosta in petto l'immagino di Cristo, e non cessava mai di pregare né di giorno né di notte, chiedendo a Dio di conservare la sua verginità. Essendo stata promessa in sposa a un giovane, di nome Valeriano, ed essendo già stato fissato il giorno delle nozze, Cecilia teneva il cilicio a contatto con la pelle, mentre sopra teneva le sue vesti intessute d'oro».¹³⁰

L'*ouverture* della sequenza narrativa spetta a Francesco Raibolini detto il Francia, indubbiamente l'artista di maggior valore nella Bologna del tempo. Di ciò riferisce Giorgio Vasari, come segue:

¹³⁰ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.942.

«Le quali opere furono cagione che M^{<esser>} Giovanni e quanti eran di quella casa, lo amassino et onorassino; e dopo loro, tutta quella città. Fece nella cappella di Santa Cecilia, attaccata con la chiesa di San Iacopo, due storie lavorate in fresco, in una delle quali dipinse quando la Nostra Donna è sposata da Giuseppe e nell'altra fece la morte di Santa Cecilia, tenute cosa molta lodata da' Bolognesi».¹³¹

Plausibilmente lo scrittore aretino, notando gli affreschi della cappella bolognese, scambiò la scena nuziale di Santa Cecilia con lo sposalizio della Vergine, anche se, in questo caso il San Giuseppe raffigurato sarebbe stato troppo giovane. Inoltre, da quella scena tradizionale mancherebbe l'elemento chiave del bastone fiorito, impossibile da trovare né in questa prima scena del Francia, né nelle altre. La prima scena della storia, dunque, è quella in cui Cecilia, una nobildonna romana e cristiana molto devota, si sposa con Valeriano. Nella storia narrata nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, in realtà, si dice che la santa già aveva avuto il promesso sposo Valeriano. Il nostro orefice-pittore bolognese, invece, aggiungendo la sua fantasia, ha creato una propria scena dello sposalizio della santa Cecilia, perché già esistono due fonti visive tanto chiari quanto anche Vasari aveva confuso: uno è lo *Sposalizio della Vergine* di Pietro Perugino conservato al Musée des Beaux-Arts di Caen (Fig.16), l'altro è sempre lo stesso soggetto, ma di Raffaello alla Pinacoteca di Brera (Fig.17)¹³².

Lo *Sposalizio della Vergine* del Perugino venne commissionato nel 1499 dai

¹³¹ VASARI, 1550, ried. in BELLOSI, ROSSI, 1986, pp.518-519

¹³² Sulla pala di Raffaello: DE VECCHI, 1996.

priori della confraternita di san Giuseppe per la cappella del Duomo di Perugia dove si conservava la reliquia del 'santo anello', "quello stesso che si credeva infilato all'anulare della Vergine nel momento della celebrazione delle sue nozze".¹³³ Quello di Raffaello, originariamente e fino al 1798, era invece collocato sull'altare della cappella di San Giuseppe nella chiesa di San Francesco a Città di Castello. Dal punto di vista artistico, entrambe le opere sono i capolavori di due maestri tanto affascinanti quanto capaci nell'imitazione del Francia. Dato che le decorazioni della cappella bolognese elaborate da Francia, Costa, e Aspertini sono costituite da coppie disposte frontalmente, lo *Sposalizio* dovrebbe poter essere compresa assieme alla scena corrispondente della parete opposta, raffigurante la *Sepoltura di Santa Cecilia*. Il Francia sembra aver tenuto presente l'esempio dei due maestri. Ma, nonostante sia stato proposto un legame raffaellesco da studiosi come Negro e Roio, credo che l'approccio del Francia sia più vicino a quello del Perugino. Questo per diverse ragioni.

In primo luogo, si osservino i gesti dei due promessi sposi di nucleo della prima scena. Confrontando la Vergine di Caen con il Valeriano bolognese, le loro pose e i gesti che compiono le mani sono quasi identici. A partire dalla mano destra, tesa in orizzontale, alla sinistra che, invece, è appoggiata sul petto; dalla gamba destra dritta, a quella sinistra, piegata all'indietro, si tratta di gesti tipici della tradizione umbra. Come ha notato Berenson, "in the most of the pictures representing this subject, Joseph is placed on the spectator's left and the Virgin on the right. This arrangement of the figures is an invariable peculiarity of all works of pure

¹³³ DE VECCHI, 2002, pp. 66-67.

Umbrian character”¹³⁴.

La seconda ragione sta, invece, nella semplicità compositiva del gruppo dei personaggi presentati nella scena. Nella già citata pala d'altare di Caen il Perugino ripropone infatti una composizione da lui stesso in precedenza utilizzata nella *Consegna delle chiavi a San Pietro* della Cappella Sistina (Fig.18), con un grande edificio in posizione centrale in fondo allo spazio ampio della piazza e i personaggi allineati in primo piano. Come osserva De Vecchi,

«Nella Pala il Perugino concepì l'immagine, secondo un procedimento ricorrente nelle sue opere, come bipartita in zone sovrapposte e sostanzialmente equivalenti: tempio e personaggi sono rappresentati su piani distinti e successivi in profondità, ma in modo da non annullare del tutto l'impressione di bidimensionalità, a causa del netto prevalere di ritmi e legature orizzontali».¹³⁵

Prendendo ancora in prestito le parole di De Vecchi, “le forti analogie iconografiche e compositive fra i due dipinti fanno ritenere che al Sanzio sia stato esplicitamente richiesto di conformarsi –’*ad modum et figuram*’ - alla pala del Vannucci”.¹³⁶ Pur attenendosi al modello indicato, nella pala ora a Brera Raffaello ricerca invece una disposizione dei personaggi nello spazio più ritmica e armonica.

Tornando al dipinto di Francia, risulta di estremo interesse il fatto che l'evento nuziale si svolge non all'esterno ma entro un edificio con pilastri e colonne,

¹³⁴ BERENSON, 1902, ried. 1914, p. 18.

¹³⁵ DE VECCHI, 2002, p. 67.

¹³⁶ DE VECCHI, 2002, p. 67.

mentre scompaiono la piazza e l'edificio in fondo. Tuttavia, rispetto a quella di Raffaello la disposizione dei due gruppi dietro i promessi sposi è più semplice ed anche un po' più noiosa. Se cerchiamo un'opera vicina '*ad modum et figuram*' a quella di Francia, possiamo trovarla nello *Sposalizio della Vergine* dipinto da Lorenzo Costa (Fig.19) poco prima della storia di Santa Cecilia per la cappella Gessi nella chiesa di Santissima Annunziata a Bologna, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, firmato e datato su un gradino in primo piano "LAURENTIUS / COSTA F. 1505", un'opera ispirata direttamente dalla pala umbra dipinta da Raffaello.

Confrontando lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, che segue fedelmente il linguaggio pittorico del proprio maestro nonostante artisticamente gli fosse un passo avanti, quello di Costa si distingue da quello già per la gestione dello spazio. Infatti, il pittore ferrarese non nega mai l'influenza raffaellesca, derivata dal dipinto di Città di Castello, ma non dimentica le peculiarità di Ferrara, sua città natale, raffigurando il paesaggio per metà naturale e per metà architettonico, con un tendaggio centrale che congiunge le due parti.

Vediamo i dettagli. Il motivo della gamba sinistra elegantemente avanzata di circa mezzo passo di San Giuseppe, così come quello della mano destra, portata avanti per offrire l'anello alla Vergine, costituiscono un chiaro rimando raffaellesco. Tale rapporto funziona anche per la Vergine. Il volto leggermente inclinato, la mano destra che riceve l'anello, la sinistra accostata al corpo e la gamba destra amabilmente piegata sono motivi già utilizzati un anno prima dal maestro urbinato. Ma non si tratta solo dei due protagonisti. La figura che guarda il dito con l'anello della Vergine nella pala di Brera, per esempio, presenta le sembianze di

Sant'Anna; mentre l'officiante che tiene le mani dei due sposi arriva alla pala bolognese nelle sue fattezze originali. Una composizione di Raffaello in cui san Giuseppe mette l'anello alla mano destra della sposa è stata riportata anche sulla pala di Lorenzo Costa. Ecco perché la descrizione del gruppo raffaellesco dovrebbe potersi applicare anche a quello costesco. Riguardo il gruppo di figure nella pala d'altare di Città di Castello De Vecchi osserva:

«il vero fulcro della composizione, l'elemento generatore di uno spazio circolare, alle leggi si adegua anche la disposizione delle figure, non più monotonamente allineate su di un unico piano di posa, ma disposte secondo un prevalente ritmo curvilineo».¹³⁷

Dipinto un anno dopo, il gruppo costesco, come disse Berenson, “from a work painted so far away and done by an artist twenty-three years younger than himself”.¹³⁸ A mio parere, quindi, la nota di Roio nel catalogo generale della Pinacoteca Nazionale di Bologna deve essere modificata. Scrive infatti la studiosa:

«Perciò, a differenza di quanto sostenuto troppo spesso dalla storiografia, nonostante questo *Sposalizio* di Costa sia datato un anno dopo quello più famoso del grande Raffaello (Milano, Pinacoteca di Brera), sono ben pochi i segnali tangibili di una diretta derivazione del primo dall'altro, a parte la raffigurazione

¹³⁷ DE VECCHI, 2002, p.67

¹³⁸ BERENSON, 1902, ried. 1914. pp.18-19.

del medesimo soggetto iconografico».¹³⁹

Tornando al Francia, quindi, mi sembra che oltre al Perugino anche Raffaello abbia giocato un ruolo di rilievo nell'ispirazione del pittore-orefice bolognese. Avremo comunque modo di tornare su questo nel corso dell'analisi dell'ultima scena della serie. Adesso invece vorrei completare le mie riflessioni sulla prima scena, quella del matrimonio della Santa, per non tralasciare dettagli fondamentali. L'edificio che ospita l'evento si compone di due lati molto diversi tra loro. A sinistra troviamo una serie di colonne, mentre nell'altra di pilastri. Il Francia aveva utilizzato in modo analogo tali elementi nelle due tele con l'*Annunciazione* che fiancheggiano il misterioso *Martirio di San Sebastiano* nella cappella Vaselli in San Petronio. In quel caso, si può individuare subito che l'evento sta succedendo chiaramente all'interno di un edificio perché nel primo piano il suolo è pavimentato, mentre a Santa Cecilia, qualche anno dopo, il matrimonio si svolge in uno spazio misto tra interno ed esterno.

A detta di Calvesi, “chissà se è un caso che al Francia sia toccata la coppia di soggetti più delicatamente lirica (Nozze di Valeriano e Cecilia, Interramento di Santa Cecilia), al Costa quella forse più narrativa, episodica (Valeriano davanti ad Urbano, Elemosina di Santa Cecilia), e all'Aspertini quella più drammatica (Martirio e Seppellimento di Valeriano e Tiburzio)”.¹⁴⁰ La domanda è legittima poiché, all'interno di una vicenda complessivamente drammatica, soltanto nei due episodi del matrimonio e del seppellimento la santa può manifestare un

¹³⁹ ROIO, 2004, in BENTINI, ried. 2008, p.320

¹⁴⁰ CALVESI, 1960, p.11

sentimento di gioia ultraterrena. All'interno del ciclo ceciliano, la scena dello *Sposalizio* affrescata dal Francia ci offre un fermo-immagine di serena contemplazione, che ricorda il "concertato" di un'opera lirica. Come si dice nella *Legenda Aurea*: "Mentre i cori cantavano, lei cantava da sola"¹⁴¹.

2. La conversione di Valeriano (Fig.20)

«Valeriano allora andò e, seguendo le indicazioni che gli erano state date, trovò sant'Urbano vescovo nascosto presso il sepolcro dei martiri. [...] Ed ecco che d'improvviso apparve un vecchio che portava vesti bianchissime, e teneva un libro aperto, scritto in lettere d'oro. Alla sua vista Valeriano per la paura cadde, quasi morto, ma fu rialzato dal vecchio e lesse queste parole:

- Un solo Signore, una sola fede, un solo battesimo; un solo Dio, padre di tutti, il quale è sopra a tutti, opera in tutto ed è in tutti noi.

Quando ebbe lette queste cose, gli disse il vecchio:

- Credi ora che tutto sia così, o ancora dubiti?

- Null'altro esiste, - rispose Valeriano, - che possa con maggior verità essere creduto sotto il sole».¹⁴²

Nella seconda scena affidata a Lorenzo Costa, come anticipato dalle parole di Calvesi, è raffigurata una vera e propria narrazione. In questa scena il pittore ferrarese mostra un momento della vita di Valeriano sviluppando le istanze proto-

¹⁴¹ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p. 942.

¹⁴² DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p. 943.

classiche già presenti nella pala dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni in Monte (Fig.21), firmata e datata "LAURENTIUS/ COSTA F. 1501". Tale pala è la prima opera in cui Costa risente dei modi del Perugino, fatti conoscere a Bologna attraverso la 'Pala Scarani' (Fig.22), spedita dall'Umbria e posta nella cappella omonima della stessa chiesa di San Giovanni in Monte tra il 4 gennaio 1499 e il 1500.¹⁴³ A quel modello rinvia infatti la composizione perfettamente simmetrica, che propone nella parte superiore centrale l'immagine della Madonna incoronata dagli angeli, mentre in basso, contro uno sfondo di paesaggio, sei santi sono uniti in un ritmo armonico.

Anche nell'affresco della cappella di Santa Cecilia il paesaggio svolge un ruolo di grande importanza. Sul fondo a destra, alla sommità di una collina, si vede un edificio che reca, al di sopra dell'arco, la data 1506. In realtà, ad eccezione di questa data, non vi sono certezze in merito alla cronologia degli affreschi di Santa Cecilia. Quando iniziò, ufficialmente, la decorazione? Quando fu finita? Quando furono pagati gli artisti coinvolti? Alcune di queste questioni possono trovare risposta a partire dalla data, 1506, e dalle lettere tra il protonotario Anton Galeazzo Bentivoglio, secondogenito di Giovanni II, la duchessa Isabella d'Este a Mantova e Girolamo Pandolfi detto il Casio, uno dei più brillanti umanisti bolognesi del tempo. Si aggiungono, a questi pochi dati, gli utilissimi regesti di Francesco Francia e di Lorenzo Costa, compilati da Negro e Roio.

L'interesse di Giovanni II Bentivoglio per la chiesa di Santa Cecilia sembra risalire ai primissimi anni del nuovo secolo, dopo aver atteso alle fabbriche del

¹⁴³ CAVALCA, 2013, pp. 360-361.

portico e della volta¹⁴⁴. Tuttavia, come si è già detto, sia la chiesa di San Giacomo Maggiore che quella di Santa Cecilia rimasero gravemente danneggiate dal terremoto che tra il dicembre 1504 e il maggio 1505 colpì tutta la città.

«Entrati nel magistrato li signori antiani, la note del terzo giorno [di gennaio del 1505] cioè fra l'9 e X hore un'altra votla movendosi la terra con maggior forza di prima, ma non con tanto strepito alcuna volta rforzandosi et altresì mittigandosi così perseverò insino alli dodici hore et alcuna volta anchor cessando, con tanta rovina d'edifici e pavento delle persone ... E prima se spezzò un'altra catena nella chiesa di S. Giacomo, crepò la volta, spezzando un arco, et in due luoghi se apperse la fazzada. Rovinarono cinque volte del portico del palagio dei messer Giovanni Bentivogli, cominciando dalla via de' Castagnoli e così caminando verso la porta di stra' S. Donato».¹⁴⁵

Per dare sollievo ai cittadini, affinché “non potessero esser'offesi delle rovine degli edifiti”,¹⁴⁶ il Comune di Bologna commissionò al Francia un affresco raffigurante una Madonna intenta a proteggere la città di Bologna: la cosiddetta *Madonna del Terremoto* (Fig.23) tuttora visibile nel palazzo comunale¹⁴⁷. Come testimoniano, oltre all'Alberti, altri cronisti, i danni provocati dal terremoto del 1505 alla ‘Cittadella bentivolesca’ furono ingenti e non risparmiarono la chiesa di Santa Cecilia. I lavori per la decorazione non iniziarono fino alla metà dello stesso

¹⁴⁴ SCAGLIETTI, in VOLPE, 1967, p.135

¹⁴⁵ ALBERTI, *ante* 1543, ried. in ANTONELLI, ROSARIA MUSTI, 2006. pp. 187-188.

¹⁴⁶ ALBERTI, *ante* 1543, ried. in ANTONELLI, ROSARIA MUSTI, 2006, p. 188

¹⁴⁷ MALAGUZZI VALERI, 1895, p. 125

anno, finché la chiesa non fu 'ristaurata'. Nella seconda metà del 1505, gli artisti bentivoleschi ricevono nuove commissioni dalla duchessa mantovana Isabella d'Este per le opere destinate al suo famoso Studiolo. Per esempio, a Francesco il Francia viene richiesto di modificare un disegno fatto da un pittore Paride da Ceresara nella corte mantovana.

«Illustrissima et excellentissima Madama patrona osservandissima, Salute, Il Reverendissimo Protonatario nostro Bentivolo eresera me impose facese intendere ad V. Ex.tia come l'opera che faceva il Costa era moltto inanti, et che omnino sarà finita prima che a Natale proximo, et per il juditio mio V. Ex.tia ne restarà satisfactissima.... Si raccomanda pur assai ad V. EX.tia et cusi fa il Casio pregandola ad mandare il disegno dela tela ha da fare il Franza al quale ho portato, per lavorare in quella, azzuro oltramarino finissimo et ho lo appreso di me.... et V. EX.tia potrà, per esso curiero, che è fidatissimo, mandare li ducati venticinque per il disegno al Franza, qual non expecta altro, nè ha voluto piglar loavro alcuno».¹⁴⁸

Grazie a questa lettera possiamo conoscere l'avanzamento dei lavori del Francia e del Costa. Alla richiesta della duchessa, infatti, il Francia rispose con entusiasmo dicendo che i lavori già commissionati al Costa erano già a buon punto. Girolamo Casio, senz'altro uno dei migliori umanisti nella corte dei Bentivoglio, chiese alla duchessa di spedire i colori e i soldi al Francia. La situazione, però, mutò dopo una sola settimana. Il 24 di quello stesso mese, infatti, Anton Galeazzo, secondogenito di Giovanni II, mandò una lettera:

¹⁴⁸ BROWN, 1968, p. 323

«Dil suo quadro, non li dirò altro, se non che la imputi la tardità alli celi: il pictor è stato et è si gravato de la infirmità, che più volte è stato al puncto de la morte. Io ancora sono stato absente per alcuni mesi, sichè non li è stato il modo a finirlo. Ma quam primum il pictor è revaluto in sanità, lo farò finire, che più lo desidero forsi che non fa V.E. alla quale per infinite volte me li raccomando, et offero».¹⁴⁹

Secondo l'importante documento, a metà del 1505, Lorenzo Costa era "al puncto de la morte", sì che tutti i suoi lavori erano fermi, tra i quali, ovviamente, anche quello ordinato da Isabella d'Este. Data la grave malattia, il pittore non poté eseguire non solo l'opera richiesta dalla duchessa ma anche ogni altro lavoro. Lo stato di stallo proseguì fino all'8 novembre 1505, allorché "al Francia vengono consegnati dei pagamenti da passare a Gian Giacomo di Mirandola; inoltre il Raibolini compra l'argento avanzato da quello che gli era stato precedentemente fornito dalla Fabbrica di S. Petronio per l'esecuzione di due candelieri destinati all'altar maggiore"¹⁵⁰. Risale al 9 novembre, invece, la lettera che informava il protonotario bolognese sulle condizioni di Lorenzo Costa:

'Pretera notifico a Vostra Excellentia che il quadro suo se lavora per essere il pictor resanato, et io lo sollicito de giorno in giorno...'¹⁵¹

¹⁴⁹ BROWN, 1968, p.323

¹⁵⁰ NEGRO, ROIO, 1998, p. 115 (Archivio della Fabbrica di S. Petronio, Mastro XVII, c.78 e Giornale XVII [335], c. 15).

¹⁵¹ BROWN, 1968, n. 5, p. 324.

Stando al documento di San Petronio relativo al Francia e al sollecito per l'opera mantovana a Costa da parte del secondogenito di Giovanni II, direi che i lavori in Santa Cecilia nel 1505 non erano ancora iniziati.¹⁵² La prima testimonianza documentata circa il loro avvio risale di fatto all'8 gennaio dell'anno successivo e si ricava da una lettera scritta da Anton Galeazzo alla duchessa:

«Dil suo quadro, non li dirò altro; se lo Ill.mo Signore mio patre non havesse messo in opera in la sua capella il pictore hora seria già finito. Non mancharò di diligentia et solitudine che'l se finissa».¹⁵³

Dalle parole di Anton Galeazzo si comprende che, pur sapendo che il pittore ferrarese stava già lavorando per Isabella d'Este, il signore di Bologna aveva commissionato a Lorenzo Costa la decorazione della "sua capella". Dato che i lavori pare fossero iniziati nei primissimi giorni del 1506, l'effettiva committenza ai pittori da parte del primo cittadino potrebbe risalire alla fine del 1505. Occupato tutto l'anno nel restauro della struttura della chiesa rovinata dal terremoto, a mio parere la sua decorazione potrebbe quindi essere cominciata proprio subito dopo il capodanno. Questo confermerebbe, inoltre, la data "1506" scritta nella seconda scena. Molto probabilmente, il Francia e il Costa avviarono contemporaneamente

¹⁵² Come testimoniano i documenti, Francesco il Francia trovò impiego presso la committenza petroniana. Secondo il regesto steso da Negro e Roio, il 19 e il 20 dicembre dello stesso anno i fabbricieri di San Petronio consegnarono al Francia "lire quattordexe de quatrini". Perciò alla fine del 1505 il pittore-orefice bolognese era senz'altro al lavoro sui candelabri di San Petronio.

¹⁵³ BROWN, 1968, pp. 323-324

i lavori per le prime scene. Visto che, come accennato, alla fine del 1505 il Francia era ancora in procinto di lavorare ai candelabri petroniani, difficilmente avrebbe potuto finire i due affreschi prima di Lorenzo Costa, che l'8 gennaio era già al lavoro sulla seconda scena. Inoltre, ai fini di non perdere l'omogeneità stilistica, sarebbe stata utile una collaborazione tra i due pittori.

Dopo aver elaborato le due scene con la *Conversione di Valeriano* e l'*Elemosina di Santa Cecilia*, sembra che il pittore ferrarese si sia definitivamente trasferito alla corte mantovana. Un'opera oggi al Louvre, il *Regno del dio Comos*, può infatti collocarsi a cavallo tra il suo soggiorno bolognese e quello mantovano. Il 13 luglio 1506 Andrea Mantegna, pittore ufficiale della corte Gonzaga la cui morte sarebbe avvenuta appena due mesi dopo, scrisse una lettera destinata a Isabella d'Este. Nella missiva riferisce di aver quasi finito il disegno della 'historia de Como'. Ipotizzando che Costa, subentrato all'ormai defunto Mantegna, avesse portato a termine l'opera del Louvre sul disegno mantegnesco, allora gli affreschi della Santa Cecilia possono ritenersi le ultime opere bolognese di Lorenzo Costa.

È in questa seconda scena, più che nello *Sposalizio della Vergine* dell'Annunziata, che si evidenzia il legame, dal punto di vista artistico, tra il pittore e Raffaello. Nella seconda storia della santa, Costa dimostra infatti una grande abilità nel comporre il gruppo dei personaggi, raggiungendo una armonia naturale nella loro sapiente disposizione nello spazio. L'influenza di Raffaello è evidente poi a livello narrativo, nel modo di disporre i protagonisti collocati ai lati di un personaggio centrale, così da formare una sorta di triangolo come nella pala raffaellesca ora a Brera.

Un ultimo dettaglio da non perdere è il riferimento all'architettura nordica nell'ultimo piano della parte sinistra del paesaggio. Come concordano gli studiosi, infatti, gli edifici con tetti triangolari e alti sono un elemento introdotto nella pittura italiana padana verso il 1505-1507, durante il secondo soggiorno italiano di Albrecht Dürer. Lo stile, infatti, "ha la sua fonte in opere di area tedesca, soprattutto in dipinti di Dürer. Significativi, per questa spazialità asimmetrica, sono l'altare Paumgartner databile 1502-1504 (Monaco, Alte Pinakotek) e l'Adorazione dei Magi datata 1504 (Firenze, Uffizi) [...] dalla quale sono ripresi alcuni elementi dell'architettura e del paesaggio".¹⁵⁴ Anche a Bologna, probabile tappa del maestro di Norimberga, non è difficile trovare tracce della sua presenza. Si pensi ad esempio all'*Annunciazione* miniata da Matteo da Milano nel 'Libro d'ore Ghisilieri' (c. 74v). Un punto di riferimento importante per lo studio dell'influenza dell'architettura nordica sulla pittura italiana è costituito dalle incisioni di Dürer, come il *Figliol prodigo* (Fig.24) eseguito presumibilmente verso il 1496, dove l'accostamento tra le capanne e gli edifici nobiliari fornisce un modello che incontra grande fortuna nella pittura di paesaggio italiana a cavallo tra Quattro e Cinquecento¹⁵⁵.

Se fino a questo punto Lorenzo Costa è stato presentato come una sorta di mediatore tra il primo classicismo raffaellesco e Bologna, nello stesso tempo non si può però sottovalutare il suo interesse anche per l'arte nordica che il pittore ferrarese giunge a inserire persino nell'opera eseguita per il suo maggior committente.

¹⁵⁴ FAIETTI, SCAGLIETTI, 1995, p.118

¹⁵⁵ FARA, 2007, p.69-73.

3. Il battesimo di Valeriano (Fig.25)

«E subito, non appena il vecchio disparve, Valeriano ebbe da sant’Urbano il battesimo».¹⁵⁶

All’interno della decorazione della chiesa di Santa Cecilia, la terza e quarta coppia di affreschi a partire dall’abside sono tuttora le più problematiche. Già in passato gli studiosi si sono cimentati nella loro attribuzione, ma senza arrivare a nessuna certezza. Tra gli artisti dei quali si è ipotizzato il coinvolgimento, i più ricorrenti sono Cesare Tamaroccio, Giovan Maria Chiodarolo, Giacomo e Giulio Francia, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo e Biagio Puppini detto dalla Lame. Col mio lavoro non pretendo di dare una soluzione alla questione individuando i giusti nomi, ma di alimentare la discussione suggerendo alcune possibili alternative.

Tra le dieci scene della storia della Santa, questa terza è, a mio parere, la meno interessante. Infatti, pur mantenendo una certa omogeneità stilistica col resto degli affreschi, non si può negare che essa non riesca a trovare la maestria presentata nelle altre scene. Rispetto alla qualità dei “più eccellenti pittori”, documentati dai cronisti, e in particolare a quella del Francia e del Costa, è difficile rilevare, in questa terza scena, una qualche specificità artistica, sia sul piano narrativo che su quello compositivo. È chiaro che non vi furono impegnate le eccellenze del tempo, come Francia, Costa o Aspertini, ma qualcuno tra quei nomi ‘minori’ che è

¹⁵⁶ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.943.

possibile confrontare grazie alla sistematizzazione di Calvesi.

Nel 1686 Malvasia ha proposto i nomi di Giacomo e Giulio Francia, figli di Francesco. Come osserva Roio, “piuttosto scarse sono le notizie storiografiche sui due artisti, considerati quasi unicamente servili imitatori dell’arte paterna, così come pochi sono i documenti che li riguardano. È certo che dipinsero moltissimo a giudicare dal grande numero di opere (soprattutto piccole tavole dipinte per privati) ancora oggi esistenti in musei e gallerie di tutto il mondo, considerando anche che molta della loro produzione è andata perduta”.¹⁵⁷ Giacomo, il primogenito del pittore-orefice Francesco, nacque un anno prima di suo fratello Giulio, i cui natali risalgono al 20 agosto nel 1487¹⁵⁸. Ora, se l’inizio della decorazione della chiesa di Santa Cecilia risalisse al 1506, come qui proposto, l’età dei due fratelli, probabilmente apprendisti nella bottega paterna, sarebbe di venti e diciannove anni. Difficile, quindi, pensare che ai due giovani sia stata affidata qualcosa di più di una collaborazione accanto al padre in parti comunque marginali, e ancor più difficile è pensare che sia stata loro affidata un’intera scena. Studiosi come Gozzadini, Burckhardt e Venturi hanno optato per l’attribuzione a Cesare Tamaroccio, che però è oggi difficilmente riconoscibile per la scarsità delle opere certe e per le poche date relative alla sua attività. Una *Madonna col Bambino* (Fig.26) da lui firmata si trova nel Museo Poldi Pezzoli di Milano, ma difficilmente può fornire un elemento utile per l’attribuzione al Tamaroccio della terza scena, nonché dell’ottava che le sta di fronte. In proposito già Longhi, più affidabile, affermava che “la somiglianza meramente esterna e accidentale con la

¹⁵⁷ ROIO, in FORTUNATI, 1986, p.29.

¹⁵⁸ ROIO, in FORTUNATI, 1986, p.29.

donna dietro la caldaia del martirio di Santa Cecilia venne a suggerire di dar corpo al nome vagante del Tamaroccio”.¹⁵⁹ Come ha poi osservato Mauro Natale, nella *Madonna* Poldi Pezzoli Cesare Tamaroccio “si esprime secondo una formula stilistica classicheggiante”¹⁶⁰ e sottintende una cultura leggermente più matura di quella degli affreschi ceciliani. Per quanto mi riguarda, il problema rimane pertanto del tutto insoluto.

4. Cecilia e Valeriano incoronati dall’Angelo (Fig.27)

«Trovò poi Cecilia nella sua stanza, a parlare con l’angelo. L’angelo aveva due corone fatte di rose e di gigli: una la dette a Cecilia e l’altra a Valeriano, dicendo loro:

- Custodite queste due corone con cuore immacolato e con corpo puro, poiché ve le ho portate dal Paradiso di Dio, né mai marciranno né perderanno il loro odore. Non potranno però essere viste da altri, a meno che anch’essi non scelgano la castità. Tu, Valeriano, poiché hai creduto all’utile consiglio, chiedi tutto ciò che vorrai, e lo otterrai».¹⁶¹

La quarta scena è, a mio parere, di particolare interesse e, tra le dieci, quella che offre una visualizzazione migliore di quanto narrato nella *Leggenda aurea*. Un angelo in mandorla si presenta di fronte a Cecilia e Valeriano appena convertito nell’atto di incoronare i due fedeli. Nella leggenda si parla di due ghirlande, una di

¹⁵⁹ LONGHI, 1940, ried. 1968, p.148

¹⁶⁰ NATALE, in BRIGANTI, 1982, p.128

¹⁶¹ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, pp. 943-944.

rose e l'altra di gigli, ma che allo stato attuale degli affreschi è impossibile individuare i tipi di fiore che le compongono. La scena avrebbe poi dovuto svolgersi nella camera di Cecilia, ma, per mantenere l'omogeneità paesaggistica negli affreschi, il miracolo è ambientato all'esterno. Uno dei nomi più gettonati tra gli studiosi per l'attribuzione della scena è Giovan Maria Chiodarolo. Come per il caso di Cesare Tamaroccio difficilmente il riconoscimento può avvenire grazie alle opere arrivate sino ad oggi. Con riferimento alle figure dei due pittori, Emil Jacobsen scrisse: "Non mi soffermerò a lungo su Giovanni Battista Chiodarolo o su Cesare Tamaroccio. Ambedue sono da considerarsi come imitatori del Costa, senza che avessero una individualità troppo spiccata".¹⁶² Per l'attribuzione della scena Adolfo Venturi ha proposto "Chiodarolo su disegno di Costa", mentre solamente Longhi ha suggerito l'intervento di Amico Asperini, ipotesi che trovo molto più interessante.

«A nostro vedere anche il riquadro con Santa Cecilia e San Valeriano coronati dall'angelo, tradizionalmente riferito al Chiodarolo (personalità affatto mitica) conviene benissimo alla prima fase dell'Aspertini; per il chiaroscuro magico; per la forma lievitante, inquieta, quasi errabonda».¹⁶³

A mio parere, la mano di Amico Aspertini si coglie in diversi particolari, forse aggiunti al disegno di Lorenzo Costa. Questo è un motivo che mi interessa di più su questa scena. Come si vedrà dopo, comunque, Lorenzo Costa doveva essere un

¹⁶² JACOBSEN, 1905, p. 88. A proposito di 'Giovan Battista', forse un errore semplice dello studioso.

¹⁶³ LONGHI, 1934, ried. 1968, p. 107.

capomastro dei lavori per Santa Cecilia. Sempre nel Gabinetto degli Uffizi, si conserva un disegno attribuito a Costa, senz'altro preparatorio per la scena della parete opposta con *Santa Cecilia davanti al prefetto Almachio*. Già alla prima vista della quarta scena, mi pare si possa trovare una traccia costesca nella composizione triangolare dei tre personaggi centrali.

Come anticipato, in questo periodo Lorenzo Costa si era già mostrato ispirato dall'effetto raffaellesco, ha ripetutamente utilizzato, infatti, composizioni triangolari costituite da due personaggi tra i quali un terzo fa da punto di riferimento. Per esempio, nella nona scena, sicuramente realizzata da Lorenzo Costa in persona, si può vedere un piccolo triangolo composto dai due mendicanti, e dalla Santa. Un gioco analogo a quello che si vede in questa quarta scena, con la disposizione triangolare dei due santi e dell'angelo.

Un altro aspetto interessantissimo è l'angelo incoronante, indubbiamente un *highlight* di questa scena, la cui posa richiama la pagina staccata dal *Breviario di Ercole I d'Este*. Si tratta di un foglio con *San Paolo tra due uomini*, (Fig.28) oggi conservato nella Strossmayerova Galerija di Zagabria (SSG 335), che “illustra le parole di San Paolo nella Lettera ai Romani (13:11), mentre il Santo appare nella pagina a fianco, f. 7, del *Breviario*. Le due figure, una addormentata, l'altra vigile, si riferiscono all'ammonizione dell'apostolo ‘ora è tempo di svegliarsi dal sonno’”.¹⁶⁴ La miniatura è opera di Matteo da Milano, un artista attivo in diverse città come Bologna, Ferrara e Roma. La sua datazione può collocarsi tra il 1502 e il 1506, ovvero negli anni in cui, secondo i documenti, Matteo si trovava a

¹⁶⁴ ALEXANDER, in TONIOLO, 1998, p. 299.

Ferrara¹⁶⁵. Il San Paolo che tiene le braccia aperte in primo piano è ripreso nella scena di Santa Cecilia. Poiché il *Breviario di Ercole I d'Este* è stato prodotto quasi contemporaneamente agli affreschi bolognesi, o poco prima, esso testimonia un rapporto stilistico tra il miniatore lombardo e i più eccellenti pittori bolognesi della Santa Cecilia.

L'*Incoronazione*, comunque, è stata realizzata in massima parte da Giovan Maria Chiodarolo, che ha elaborato e diretto i lavori dell'intera scena a partire, forse, da un disegno preesistente di Lorenzo Costa. Anche se, come si è detto sopra, Longhi ha proposto un'attribuzione parziale della scena ad Amico Aspertini, al linguaggio di quest'ultimo non appartiene la composizione di forma così chiaramente triangolare, per cui appare più ragionevole ipotizzare l'esistenza di un disegno di Costa. Ciononostante, nella scena non si possono ignorare le testimonianze figurative dell'intervento di Aspertini.

Vediamo Santa Cecilia inginocchiata che riceve una ghirlanda dalla destra dell'angelo. Il suo volto è molto caratterizzato e sicuramente diverso da quello dello *Sposalizio* dipinto dal Francia e da quello di Costa. In un dipinto di Aspertini è possibile ritrovare un volto molto simile a questo. Mi riferisco al bellissimo *Ritratto di giovane donna in veste di santa*, (Fig.29) oggi nella Walters Art Gallery di Baltimore, negli Stati Uniti. Già nel 1960, Carlo Volpe aveva notato la somiglianza fra il *Ritratto femminile* di Baltimora e "i volti pettegoli e accaldati degli affreschi di Santa Cecilia, del 1506".¹⁶⁶ Vista l'aureola dietro la testa dell'effigie, è probabile che Aspertini si sia ispirato a se stesso, riprendendo la

¹⁶⁵ MEDICA, 2008, p.146.

¹⁶⁶ VOLPE, 1960, p.168

figura di santa Cecilia.

Ma possiamo trovare un'altra testimonianza dell'intervento diretto di Aspertini all'interno di questa scena. La posa del San Valeriano inginocchiato si ritrova nella cosiddetta *Pala del Tirocinio* (Fig.30), sicuramente uno dei suoi capolavori più problematici. In tale pala, la parte inferiore del corpo del San Girolamo inginocchiato vicino al monumento (deve essere non un trono ma un monumento perché, pur sembrando un trono molto lussuoso, non sembra utilizzabile) risulta assai simile a quella di Valeriano, con gli stessi panneggi che scivolano giù a partire dal ginocchio destro appoggiato la terra. Merita di essere richiamata anche la piccola figura in preghiera di fronte al Papa nel paesaggio retrostante l'angelo incoronante, che richiama la vecchiaia con la bandiera dello scorpione nella scena successiva, il *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio*.

In base a quanto detto sin qui, si può sostenere che nella quarta scena l'intervento di Aspertini sia quasi certo. Di questo dirò oltre, ma fin d'ora tale intervento può considerarsi in stretto legame con la parte svolta dal pittore bolognese partendo dalle due scene vicine all'ingresso.

5. Il martirio di Valeriano e Tiburzio (Fig.31)

«Furono portati quattro miglia fuori Roma, davanti a una statua di Giove. Rifiutarono di sacrificare, e furono tutti decapitati. Massimo affermò poi sotto giuramento che al momento della loro morte aveva visto degli angeli rifulgenti, e le loro anime che uscivano dai corpi come delle vergini dal talamo, e gli angeli le raccolsero nel loro grembo e le portarono in cielo. Almachio seppe che Massimo

era divenuto cristiano e lo fece perciò battere con le fruste piombate, fino a che morì». ¹⁶⁷

Come ha osservato Calvesi, questa quinta scena, dipinta certamente da Amico Aspertini, è la più dinamica e drammatica fra tutte le dieci. Forse l'artista bolognese, il più bizzarro e capriccioso del Cinquecento italiano, ha dimostrato tutto quello che aveva visto e assorbito fino ad allora nelle due scene a lui affidate e ricche di una frizzante e inquieta genialità. Come ha detto Calvesi, Aspertini “non ha regole, si abbandona al dettato del suo sentimento espressivo, di volta in volta, di particolare in particolare. E può esser un estro fluente, lirico in libertà”. ¹⁶⁸ Probabilmente oggi, di lui, si direbbe che è un artista sperimentale pieno d'ispirazione, ma nel 1550, poco prima della sua morte, nessun altro artista del tempo venne altrettanto insultato.

«fu sempre un capriccioso e pazzo cervello, come pazze e capricciose le figure di lui per tutta Italia si veggono, e particolarmente in Bologna, dove dimorò il più del tempo. [...] le quali fatiche furono cagione di fargli far quella maniera così pazza e strana. Laonde venuto già in vecchiezza di LXX anni, fra l'arte, e la stranezza della vita, bestialissimamente impazzò». ¹⁶⁹

Nel XX secolo, alle parole di Vasari, aggressive e forse un po' eccessive, Longhi e Arcangeli affiancano le loro:

¹⁶⁷ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.947

¹⁶⁸ CALVESI, 1960, p.12.

¹⁶⁹ VASARI, 1550, ried. in BELLOSI, ROSSI, 1986, p.777

«In ogni campo, del resto, l'Aspertini si annunzia il creatore di un ideale "grottesco" nei confronti dei quello classico, olimpico d'altri contemporanei. Né si tratta soltanto di un giuoco intellettualistico di «deformazione» ma di un sentimento melanconico, appassionato della corruttibilità improvvisa delle forme, e come della presenza recondita in un ceffo o di un grifo nel viso dell'animale parlante. È sempre l'inquietudine morale dei tempi che vi si manifesta e si dilata nell'irrequietezza e nell'umor fantastico di tanti pittori».¹⁷⁰

«L'Aspertini è fra gli avvisatori più precoci della crisi, uno dei campioni più personali d'un 'antirinascimento' che inquina ogni idea di sicuro dominio, la contesta coi suoi liberi umori. Anticipa il manierismo solo per il verso delle profonde inquietudini morali, ma non ne anticipa certo la ferrea sintassi, l'intellettualismo profondo e ineliminabile».¹⁷¹

Queste parole capovolgono il giudizio su Amico Aspertini, rivalutandone la reputazione.

Nella quinta scena, si avverte una vivacità molto particolare, quell'inquietudine di cui parla Arcangeli, una peculiarità assoluta tra le dieci scene. È paradossale che Aspertini sia diventato ai nostri occhi il prototipo dell'artista anticlassico, pur sfruttando i motivi dell'antichità romana, ricontestualizzandoli nell'epoca rinascimentale e contribuendo in tal modo alla 'Rinascita dell'antico'.

¹⁷⁰ LONGHI, 1940, ried. 1968, p.150

¹⁷¹ ARCANGELI, 1970, p.35

Nella mano del bizzarro maestro bolognese, si ritrovano le abbondanti ricerche sulla Roma antica che Aspertini ha svolto direttamente, attraverso i suoi stessi occhi. Di questa sua prima formazione artistica romana, parlano dettagliatamente le fonti. I suoi primi studi sui motivi dell'antichità romana risalgono alla prima gioventù. Il 12 febbraio 1496 a suo padre Giovan Antonio arrivò una committenza dalla Città Eterna per la decorazione dell'organo dell'antica Basilica di San Pietro. Pur non avendo notato il nome del suo secondogenito, Grimaldi, nel 1619, testimonia vivacemente della firma «Amici Bononiensis pictoris»:

«Supra erant organa magna, inaurata, optima, caelata, manu Muschae praestantis artificis, cum picturis a tergo martyrii apostolorum Petri et Pauli, et historia Simonis magi, Amici Bononiensis pictoris, cum insignibus Alexandri sexti et capituli Sancti Petri».¹⁷²

Non è difficile verificare la notizia del soggiorno romano di giovane Amico Aspertini a partire dai suoi disegni e dalle sue opere. I due cassoni ora conservati al Prado di Madrid, raffiguranti il *Ratto delle Sabine* e la *Continenza di Scipione*, (Fig.32) per esempio, potrebbero considerarsi le sue opere 'di tirocinio'. Per questi due cassoni, il contratto, steso da Francesco Francia in persona, affidava l'esecuzione a Guido Aspertini, fratello maggiore di Amico. Vi si trovano abbondanti motivi dell'antichità romana che l'artista aveva visto e studiato fino ad allora. Fare un elenco delle sue ispirazioni artistiche è difficile. Si rintracciano i motivi ispirati dalle statue romane dall'Apollo di Belvedere, al Ciborio del Papa

¹⁷² GRIMALDI, 1619, ried in NIGGL, 1972, p.63

Sisto IV, nonché la Colonna Traiana.

In seguito, finito il soggiorno romano a fianco del padre, Amico Aspertini si è impegnato nel dimostrare gli aspetti classicheggianti negli affreschi di Gradara, ed in seguito, ha presentato una mano molto maturata nel *San Sebastiano* (Fig.33) oggi alla National Gallery di Washington. Ambedue le opere sono riconducibili al Signore di Pesaro, Giovanni Sforza. Quest'ultimo, figlio di Costanzo I, uno dei fratelli di Ginevra Sforza la Donna dei Bentivoglio, era anche il signore di Gradara. Nell'inventario del 20 ottobre 1500 fu inoltre dichiarato in possesso di "San Sebastian de Man de Amico", presumibilmente quello ora a Washington. È impossibile negare un sapore pintoricchiesco in questo *San Sebastiano*. È probabile che Amico Aspertini, avendo già lavorato in Vaticano insieme al padre, fosse influenzato dal maestro umbro Pinturicchio. Un elemento di estremo interesse, che non può sfuggire alla lettura del bellissimo *San Sebastiano* di Washington, è lo zoccolo scolpito in bassorilievo su cui è seduto il santo, evocante la bellezza proto-classica pinturicchiesca. La provenienza dei motivi scolpiti è nota. Per gli artisti del periodo, le statue e i bassorilievi sulle cose antiche romane, e in particolare la Colonna Traiana, sono fonte costante di ispirazione.

«Un inizio vero non possono essere considerate, a rigore, nemmeno le *Storie di san Francesco* ad Assisi. Se, da un lato, la presenza di una colonna coclide dipinta è incontestabile (nella *Liberazione di Pietro d'Assisi dal carcere*), ciò serve solo a dimostrare la conoscenza della tipologia architettonica del monumento [...]. D'altro lato, le deduzioni iconografiche proposte non sembrano provare la

conoscenza, da parte di Giotto, dei rilievi storici romani».¹⁷³

Naturalmente i grandi maestri del Rinascimento come Brunelleschi, Masaccio, o Donatello, hanno giocato un ruolo determinante. Anche Lorenzo Ghiberti aveva fatto ricorso ai motivi della Colonna Traiana per alcune scene della Porta del Paradiso. La ripresa dei motivi dell'antichità romana, pratica da loro avviata, si diffuse quindi in quel periodo fino a tornare alla città di origine, Roma. Le *Storie dei santi Pietro e Paolo* scolpite sul ciborio di Sisto IV, custodito in Vaticano, sono un capolavoro significativo che dimostra una vera e propria 'Rinascenza' dell'arte antica di Roma nella stessa Città Eterna. Aspertini aveva studiato seriamente l'antichità romana e l'aveva ripresentandola decontestualizzata nella cappella privata del primo cittadino bolognese.

Come suggerito nella *Leggenda Aurea*, nel paesaggio si erge una statua di Giobbe e, nella parte centrale della scena, si svolge la storia più tragica e spaventosa di tutte le dieci scene, cioè i martiri di Valeriano e Tiburzio. Uno è già decapitato e l'altro sta aspettando la spada del carnefice. I motivi del giudice sulla sinistra e del soldato che tiene lo scudo decorato con bassorilievi, alla sua destra, sono entrambi richiamati dall'antica romana e, in particolare, dalla *Caduta di Simon Mago* della Colonna Traiana, ripresa anche nel Ciborio di Sisto IV.

Lo sguardo del capriccioso pittore bolognese non fu rivolto solo al versante sud degli Appennini. Come detto, oltre all'influenza dell'Italia centrale, nelle opere di Amico Aspertini si rintracciano influenze provenienti da nord, dalle terre d'Oltralpe. L'accostamento di componenti linguistiche diverse è alla base della

¹⁷³ AGOSTI, FARINELLA, in SETTIS, 1984, pp.391-392

peculiarità di Aspertini. Qualcosa di simile si era già notato a proposito della la presenza di aspetti nordici e fiamminghi nella seconda scena, eseguita da Lorenzo Costa; ma lo sperimentale multilinguismo di Aspertini è assai più radicale:

«Tuttavia è questo il termometro di una imperiosa fortuna della grafica düreriana, che quasi ovunque è recepita come uno straordinario repertorio di invenzioni figurative, da potersi usare persino per brani staccati. E infatti Aspertini, nel *Martirio dei Santi Valeriano e Tiburzio* nell'Oratorio di Santa Cecilia, desume chiaramente il castello nel lago, sullo sfondo, dalla terza xilografia dell'*Apocalipsis cum figuris*, quella del *San Giovanni fra Dio e i Vecchioni dell'Apocalisse*, mentre gli edifici rustici sulla destra derivano dall'acquaforte col *Figliol prodigo come guardiano di porci*, nota attraverso una traduzione grafica italiana in controparte; la stessa servita a Matteo da Milano per l'*Annunciazione* al foglio 74 verso delle *Ore Ghislieri*, poi Albani, oggi al British Museum di Londra».¹⁷⁴

«[...] dalle quali sono ripresi alcuni elementi dell'architettura e del paesaggio. Il modello della capanna sullo sfondo del *Figliuol prodigo*, era noto in Italia attraverso una variante, italiana, in controparte: e doveva godere di una certa notorietà se lo si ritrova nella *Annunciazione* miniata da Matteo da Milano nelle *Ore Ghislieri-Albani* (Londra, British Library) e nel paesaggio del *Martirio dei Santi Valeriano e Tiburzio* nell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna. Ma un singolare elemento iconografico porta luce sulle frequentazioni del pittore anche

¹⁷⁴ LUCCO, in PEDRETTI, 1985, pp.147-148.

in altre aree culturali del Nord Europa».¹⁷⁵

Ciò che ancora deve essere preso in considerazione è la presenza di inserti rilevati e coperti da metallo dorato che connota l'intervento di Amico. Delle dieci, i multimateriali si presentano in sole tre scene: il *Martirio di Valeriano e Tiburzio*, il *Seppellimento di Valeriano e Tiburzio* e la *Santa Cecilia davanti al prefetto Almachio*. In questa scena, più drammatica delle altre, il metallo è più presente che nelle altre due. Gli elementi metallici sono sull'armatura del giudice romano e dei soldati, nonché sulla bandiera con lo scorpione. Comunemente, il metallo è usato nei dettagli che enfatizzano la dignità romana, integrando con quella la dimensione emozionale per enfatizzare il carattere tragico della scena. Ovvio, infine, che il supplemento di metallo aggiunge la violenza al potere del giudice romano.

6. Il seppellimento di Valeriano e Tiburzio (Fig.34)

«Santa Cecilia seppellì il suo corpo con quelli di Valeriano e Tiburzio. Almachio fece allora cercare tutti i beni dei due fratelli, e si fece anche portare Cecilia, in quanto moglie di Valeriano, e le ordinò di sacrificare, per non incorrere nella pena di morte. Gli sgherri la spingevano a sacrificare, e piangevano molto al vedere una fanciulla così bella e nobile darsi alla morte senza esitazione».¹⁷⁶

¹⁷⁵ SCAGLIETTI-KELESIAN, 1995, p. 118. Nella scheda dedicata al *Presepio* di Amico Aspertini, la studiosa riporta diversi casi di iconografia nordica recepiti in maniera molto puntuale dall'arte italiana coeva.

¹⁷⁶ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.947

In questa scena, Amico Aspertini presenta un altro aspetto caratteristico della sua opera, quello cioè di uno spazio più profondo all'interno della scena. La posizione del sepolcro di Valeriano, in diagonale, propone una variante prospettica irreperibile nelle altre scene. L'antichità romana, già presentata nella scena precedente, non ne è indebolita, ma rafforzata. Secondo quanto annotato da Agosti e Farinella, di primo acchito vi si nota “un legionario di schiena, impegnato nella scena XIX della Colonna a gettare ponti su un torrente della Dacia, il corpo di un martire decollato”.¹⁷⁷. La posa della figura seduta a destra, invece, è stata oggetto di numerose analisi che ne hanno collocato l'origine dalla statuaria romana, passando per i Pollaiuolo e Maso Finiguerra fino a Lorenzo Costa e Amico Aspertini. Nel paesaggio è riconoscibile Castel Sant'Angelo. Tuttavia, in questa scena patetica, il dettaglio che più degli altri attira l'attenzione è la citazione dalla Domus Aurea sul blocco lapideo cubico in primo piano a sinistra. Tale citazione, probabilmente l'unico dettaglio ricco e sontuoso nelle due scene affidate ad Amico Aspertini, può ricondursi ad una pagina miniata dallo stesso artista nel *Libro d'Ore Ghisilieri*. Nel margine del libro, riempito dai motivi grotteschi della pagina con l'*Adorazione dei pastori*, si può vedere la stessa lussuosa decorazione all'antica.

7. Cecilia davanti al prefetto Almachio (Fig.35)

¹⁷⁷ AGOSTI, FARINELLA, in SETTIS, 1988, p.561

«Almachio chiamò Cecilia davanti a sè e disse».¹⁷⁸

Dal punto di vista critico la settima scena è molto importante perché, tra tutte le dieci, è la sola di cui resta un disegno preparatorio, opera di Lorenzo Costa. D'altra parte, però, una particolarità della scena sta nel fatto che ci sono vari punti di vista nel riconoscere gli artisti intervenuti nonostante dell'esistenza del disegno. Inanzitutto, il fatto che esistesse già un disegno preparatorio permette di collocare la scena rispetto alle altre. Il disegno (Fig.36), oggi conservato presso il Gabinetto degli Uffizi, è stato precocemente attribuito ad Amico Aspertini da Longhi ("All'Aspertini infatti appartiene sicuramente il disegno negli Uffizi relativo all'affresco")¹⁷⁹; ma nel 2011, in una mostra di disegni conservati agli Uffizi, il disegno è stato attribuito a Lorenzo Costa. Che il disegno appartenga ad Aspertini o a Lorenzo Costa, non riduce, comunque, il carattere "dell'affresco, tanto più vibrante e impreveduto",¹⁸⁰ visto che "di questa improvvisazione antisisitematica di ombre graffiate e intrecciate (una trasformazione pittorica dell'incrocio accademico degli umbri) l'inventore non è altri che l'Aspertini".¹⁸¹

Riguardo le attribuzioni passate, la maggior parte degli studiosi concordano nell'attribuire la scena alla mano di Aspertini. Tale giudizio, però, non è unanime. Frizzoni, uno dei due studiosi fuori dal coro, l'ha attribuito interamente a Giovan Maria Chiodarolo, idea questa sostenuta anche da Venturi, l'altro studioso che però aggiunge l'attribuzione del disegno al Costa.

¹⁷⁸ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.?

¹⁷⁹ LONGHI, 1940, ried. 1968, p.148

¹⁸⁰ LONGHI, 1940, ried. 1968, p.149

¹⁸¹ LONGHI, 1940, ried. 1968, ??

Per quanto mi riguarda, il mio parere si avvicina invece a quello di Longhi. Come ho già detto, tra il 1505 e il 1506 Lorenzo Costa si era già appassionato al linguaggio raffaellesco della pala di Brera. Risulta pertanto difficile pensare che Costa, la cui mano aveva già interpretato i movimenti del pittore urbinato nella seconda scena, possa esprimersi in maniera così “antisistemica”, per usare il termine adottato da Longhi.

Il motivo di Santa Cecilia in posizione centrale rispetto alla scena riprende quello di Gesù del *Discorso della montagna* nella Cappella Sistina; ma, per interpretare meglio questa settima scena, bisogna prendere in considerazione diversi elementi di contesto e di carattere generale, ciò che non esclude la possibilità dell'intervento di artisti ancora non identificati, ma partecipanti all'esecuzione dei diversi dettagli, i motivi figurativi, i gesti, ecc.

Oltre agli artisti minori dei quali restano i nomi nei documenti, ma dei quali non possediamo opere per la comparazione, come nel caso di Giovan Maria Chiodarolo e Cesare Tamaroccio, vorrei inserire quello di Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo.

«Non si conosce l'anno in cui l'artista, lasciato il paese natale allora posto sotto il dominio ferrarese, si trasferì a Bologna; l'ipotesi più accreditata è che ciò avvenisse ancora in epoca bentivolesca, e quindi entro il 1506».¹⁸²

Come Bernardini aveva dedotto a partire dalle riflessioni di Vasari e di Barufaldi, se la data di nascita del pittore fosse il 1484 e quella di morte fosse il 1542, il

¹⁸² BERNARDINI, in FORTUNATI, 1986, p.117

periodo attivo del Bagnacavallo a Bologna sarebbe significativo ai fini della lettura di questa settima scena. Bernardini ha negato l'intervento del pittore romagnolo dicendo che "non sembra possibile a tutt'oggi provare l'attendibilità dell'affermazione di Giovan Francesco Negri, che nei suoi *Annali di Bologna* elencava il Bagnacavallo fra gli artisti impegnati nella decorazione della chiesa di S. Cecilia attigua a S. Giacomo Maggiore, anche se la critica più recente, come vedremo, ha teso talvolta a dargli credito sulla base di riscontri stilistici".¹⁸³ Penso invece che il Bagnacavallo fosse, tra gli altri, a Santa Cecilia. Anzi, a mio parere la presenza del pittore romagnolo è ipotizzabile anche di più che per gli altri artisti nominati fino a oggi. Ne parliamo nella parte successiva.

8. Il supplizio di Cecilia (Fig.37)

«Irato allora Almachio la fece riportare a casa sua, dando disposizione di bruciarla tenendola notte e giorno dentro un bagno bollente. Cecilia vi restò come se si fosse trattato d'un luogo freddo, e non le venne neppure un po' di sudore. Quando questo fu riferito ad Almachio, ordinò di tagliarle la testa nel bagno. Il boia la colpì tre volte, ma non riuscì a troncarle il capo; dato però ch la legge vietava che il condannato potesse essere colpito quattro volte, il carnefice, lordo di sangue la lasciò moribonda».¹⁸⁴

La scena precedente era una scena complicata in relazione all'incertezza circa il

¹⁸³ BERNARDINI, in FORTUNATI, 1986, p.117

¹⁸⁴ DA VARAZZE, 1298, ried. in BROVARONE, 1995, p.948

numero di artisti che vi lavorarono. Nell'ottava scena i vari dettagli sono presentati insieme, in sintonia, più che nelle altre, con gli affreschi di Aspertini della cappella Cenami nella chiesa di San Frediano a Lucca, un altro lavoro murale pressoché contemporaneo a quello bolognese. L'attribuzione storica è, come per la terza scena nella parete opposta, al Francia. Solo che Bolognini-Amorini attribuisce l'esecuzione di questa scena a Cesare Tamaroccio, anche dopo aver riconosciuto, con gli altri studiosi, la mano del Francia in quella opposta. Come suggeriva Longhi, un'occhiata ai dettagli di una figura femminile dietro la santa nella caldaia deve rimandare anche ai panneggi di una *Madonna col Bambino* di Tamaroccio, l'unica opera firmata dall'artista (Milano, Museo Poldi Pezzoli).

Tuttavia, se alcuni dettagli di una scena non bastano per un'attribuzione sicura, questo vale anche nel nostro caso. In una scena complessa come questa, quali certezze abbiamo per attribuirne la fattura ad Amico Aspertini oltre, come detto, la figura ripresa dalla Colonna Traiana su un trono nella parte destra? Per spigare l'affermazione dell'intervento di Aspertini in questa scena, varrebbe forse la pena, anzi, concentrarsi sulla vecchia vestita di bianco e rosso e sull'uomo piegato in avanti intento a disporre la legna sotto la caldaia. Ciò che voglio dire è che, come per gli studiosi precedenti, l'attribuzione della scena ad un singolo artista avrebbe forse poco senso, soprattutto visto che sappiamo che nelle scene centrali si sono incrociate più mani. Forse il ruolo di 'capo maestro' avuto da Lorenzo Costa nell'impresa cecilianica subito prima della cacciata di Giovanni II potrebbe essere stato in seguito affidato a un artista altrettanto conosciuto e famoso e ai suoi collaboratori. Certo il ruolo di Lorenzo Costa era molto diverso da quello avuto

dal Perugino nella Cappella Sistina. Ma anche il ‘capo maestro’ di queste quattro scene ha giocato un ulteriore ruolo, diverso da quello di Costa. Come ha notato Lucco, è “a causa dell’omogeneità linguistica qui raggiunta che le fonti scorsero la mano di Aspertini, quasi a riconoscergli la funzione di *leader*”.¹⁸⁵ Ma in che senso si può parlare di *leader*, “fra i migliori pittori bolognesi dell’epoca”?¹⁸⁶ Rispondere a questa domanda significa a mio avviso comprendere meglio i tempi di esecuzione del ciclo ceciliano.

9. *L’elemosina di Cecilia (Fig.38)*

«Visse ancora tre giorni, nei quali dette tutti i suoi beni ai poveri e affidò a Urbano tutti quelli che aveva convertito alla fede».

Come ho già detto nell’analisi della seconda scena, non è possibile negare il carattere raffaellesco del lavoro di Lorenzo Costa, soprattutto tenendo a mente il famoso *Sposalizio della Vergine* di Città di Castello, ora nella Pinacoteca di Brera. Tutti i suoi aspetti di novità sono ripresi anche in questa scena, dipinta nello stesso momento della seconda. La modalità di raggruppamento dei personaggi nello spazio e la forma compositiva triangolare centrale costituiscono, infatti, dettagli più rilevanti degli altri. Colpisce al primo sguardo una figura, sulla destra della scena, di giovane elegante e in posa affettata, in un gesto tipico del classicismo rinascimentale. Questa posa era già stata peraltro utilizzata dal pittore ferrarese

¹⁸⁵ LUCCO, in PEDRETTI, 1985, p.150.

¹⁸⁶ LUCCO, in PEDRETTI, 1985, p.150

nella predella della 'Pala Bentivoglio' del 1499, già sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia e oggi a Brera. Nella predella si notano alcune piccole figure. Tra queste, è il portabandiera a ricordare il giovane nobiluomo in rosso nell'affresco in Santa Cecilia. Al confronto con la scena dello *Spotalizio* in Santa Cecilia, la predella mostra ancora una certa immaturità nella gestione dello spazio. Questo non riduce il fatto che l'opera di cinque anni prima sia uno dei capolavori della scuola bolognese che guarda al nuovo secolo. Anche nella fisionomia dei personaggi traspare una certa coerenza con le opere precedenti. Il volto del nobiluomo, ad esempio, l'abbiamo già visto in una delle vetrate di cappella Vaselli in San Petronio

Un'ulteriore peculiarità che distingue questa scena dalla seconda è nello spazio di cui gode, quasi privatamente, ciascun personaggio. Nella seconda scena, Lorenzo Costa era riuscito a dimostrare la propria capacità di raggruppare le figure in profondità. Ad esempio, nel gruppo a destra della seconda scena, si presentano un Papa, un cardinale e i fedeli tutti insieme armoniosamente. Nonostante le figure siano abbastanza ravvicinate, si può notare una sorta di semicerchio creato nello spazio dalle cinque teste, un motivo, anch'esso, tipicamente raffaellesco. Nella nona, invece, Costa sperimenta una spazialità alternativa, in cui ciascuno dei personaggi dispone di un proprio spazio. Pur tenute insieme da sinistra a destra in un armonico semicerchio, ogni figura possiede un suo spazio. Si tratta sicuramente di una soluzione molto innovativa. Ciò costituisce una differenza fondamentale tra le opere del Francia e quelle di Costa, nonostante la vicinanza e la probabile intensa collaborazione.

Infine, vorrei almeno accennare alla figura di donna che si trova vicino al Papa

Urbano. Infatti, fino ad oggi, nessuno studioso ha dedicato attenzione a questo personaggio che, mi pare, ricorda molto da vicino i ritratti di Isabella d'Este attribuiti da alcuni al pittore ferrarese. Tale identificazione è confortata dal fatto che il pittore ferrarese era subentrato a Ercole de' Roberti quale ritrattista della corte bentivolesca, realizzando i diversi ritratti dei Bentivoglio, e che tra il 1505 e il 1506 intrattenne una fitta corrispondenza con Isabella d'Este. Un'ulteriore motivazione a supporto potrebbe rintracciarsi in un possibile rapporto di amicizia tra i Bentivoglio e gli Este. Si è già visto come Anton Galeazzo, il secondogenito di Giovanni, rivolse una richiesta di aiuto proprio alla casa d'Este per la carestia che colpì Bologna.

10. Il seppellimento di Cecilia (Fig.39)

«Sant'Urbano seppellì il corpo di Cecilia fra quelli dei vescovi e consacrò la sua casa trasformandola in una chiesa, così come gli aveva chiesta».

Nell'ultima scena della storia di Santa Cecilia, in realtà la prima realizzata dell'intera serie, il Francia ha saputo trasformare una scena molto patetica in una sorta di purificazione. Sebbene senza vita, il volto della Santa esprime un senso di pace, come se non avesse mai provato né dolore né paura per l'imminente morte. In tal senso le parole di Calvesi dedicate al Francia sono davvero azzeccate. Nessun pittore nella Bologna del tempo ha saputo esprimere, meglio del Francia, l'atmosfera emotiva di un dato episodio. Ricorrendo alla metafora usata in

precedenza, se l'atmosfera evocata nella prima scena è quella di un'opera lirica, l'ultima scena suona come un "*Requiem*".

In basso, la composizione divide in due la scena. Mentre il corpo della Santa stava per essere disposto nel sepolcro, in cielo il suo spirito è già assunto, accompagnato dal canto di un angelo.

È in questa sacra atmosfera che il Francia ha ripreso alcuni studi raffaelleschi. Il Francia non riuscì ad eguagliare la gestione raffaellesca dello spazio come il Costa. Rispetto alla scena del Costa, il linguaggio artistico del Francia è rimasto ancorato al proto-classicismo. Forse il Francia non riuscì mai a ricorrere ad una prospettiva più avanzata. Questa osservazione, in realtà, è spendibile anche per le sue opere precedenti. Si pensi, ad esempio, alla 'Pala Felicini' (Fig.40), già posta in Santa Maria della Misericordia e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. In questa pala, dipinta nel 1499, sia Santa Monica, sulla sinistra, sia San Giorgio, sulla destra, appaiono schiacciati dietro i quattro santi. Né la prima né il secondo riescono a trovare quel minimo di spazio che gli consentirebbe di posizionarsi. Lo stesso problema è ancor più visibile nell'ultimo episodio della vita di Santa Cecilia, dove i personaggi dipinti dietro le tre persone che si accingono a disporre il corpo della Santa nel sepolcro si ammassano l'uno contro l'altro.

Da alcuni particolari, però, è possibile rilevare l'influenza che Raffaello ebbe anche sul pittore bolognese. Questo soprattutto in relazione ai due portatori della santa. Il personaggio a sinistra rappresenta una rottura rispetto al linguaggio stilistico del Francia. Infatti, rispetto alla gran parte delle figure dipinte dal pittore bolognese, questo personaggio è raffigurato in una posa ben più dinamica. Si tratta, per il Francia, di una novità. Come se avesse voluto sperimentarsi in

qualcosa di nuovo. Il portatore a destra, invece, è una figura che riprende direttamente Raffaello. A mio parere, infatti, anche il Francia deve aver visto la pala d'altare di Città di Castello del maestro urbinato, riprendendo in questo personaggio un candidato che distrugge il bastone non fiorito. Per quanto meno di quello del Raffaello, il personaggio sulla destra può senz'altro considerarsi uno degli elementi raffaelleschi di quest'ultima scena nella chiesa di Santa Cecilia.

I modelli, i tempi, gli artisti. Il ruolo di Aspertini

Gli affreschi di Santa Cecilia rivestono un ruolo di assoluto rilievo all'interno delle opere commissionate da Giovanni II Bentivoglio, poiché sono il risultato della perfetta sinergia dei maggiori rappresentanti delle tre correnti artistiche allora presenti a Bologna: Francesco Francia, sensibile seguace di Raffaello anche se ne tenne le distanze; Lorenzo Costa, che, come sottolineò giustamente Berenson, si era avvicinato progressivamente al classicismo raffaellesco ispirandosi a un pittore ventitre anni più giovane e dimostrando una spazialità rilevata; infine Amico Aspertini, che si era fatto portavoce di uno spirito anti-classico rifacendosi però ad alcuni aspetti protoclassici romani.

L'importanza e l'originalità della cappella di Santa Cecilia deriva proprio dalla compresenza dei principali movimenti artistici presenti a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento. Maurizio Calvesi rilevava, a proposito di questa cappella, degli aspetti e delle analogie interessanti:

«Le finestre allineate in alto lungo i due fianchi della Chiesa, che lasciano al di sotto uno spazio libero e uniformemente illuminato, fanno supporre che fin dal momento in cui la Chiesa fu fatta ricostruire dal Bentivoglio (1484) questi pensasse ad una decorazione pittorica del genere di quella che fu poi attuata. Non è neanche da escludere che egli avesse in mente un illustre esempio romano che in quello stesso anno si era compiuto, ovvero la Cappella Sistina: una certa somiglianza, oltre che nello schema ad aula dell'ambiente e nel tipo della volta, si può cogliere proprio nella distribuzione dei riquadri ad affresco lungo le due pareti, divisi da paraste e illuminati da alte finestre».¹⁸⁷

Il presente passo dovrebbe essere preso come punto di partenza per iniziare qualsiasi tipo di ricerca sulla chiesa. Calvesi faceva giustamente notare come la decorazione della chiesa bolognese proponga delle profonde analogie con la cappella vaticana, di cui segue fedelmente lo schema strutturale. L'unica differenza può riscontrarsi nel soffitto: nella Cappella Sistina figurava un soffitto stellato, opera dell'artista umbro Piermatteo d'Amelia, poi sostituito dai meravigliosi affreschi michelangioleschi tuttora visibili. Ci rimane un disegno di Tognetti, forse un disegnatore, che testimonia lo stato della cappella romana al momento della sua dedizione all'Assunta, avvenuta il 15 agosto 1483.¹⁸⁸ Lo stato della cappella è certificato anche da un altro disegno del soffitto stellato (Fig. 41), conservato al Gabinetto degli Uffizi e attribuito alla mano di Piermatteo d'Amelia.

¹⁸⁷ CALVESI, 1960, p. 16, nota 1. Il collegamento è ripreso da SCAGLIETTI, in VOLPE, 1967, p. 135.

¹⁸⁸ MARCELLI, in GARIBALDI, MANCINI, p.214.

La somiglianza tra i due ambienti siti può derivare dal contatto con la cappella Sistina che probabilmente Lorenzo Costa ebbe al suo arrivo a Roma in qualità di ambasciatore per il Conclave al Vaticano del 1503. Del fatto siamo informati dalle cronache:

«Ne diedero tosto aviso a Bologna, dimandando ancora quello che avessero da fare, por che non potevano mandare ad effetto la commissione avuta dal senato, e fu loro risposto che si fermasero in Roma fin'a tanto ne fosse creato un nuovo Pontefice, ch'all'hora poi avrebbero di quanto avessero a fare ordine nuovo: e così si trattennero con questi altri che vi erano andati ancor loro per vedere il papa Messer Camilo Manfredi Canonico, Baldassare della Torre di Milano, Giulio Saracini e Lorenzo Costa Pittor famoso».¹⁸⁹

La stretta somiglianza tra le due cappelle potrebbe anche derivare della volontà di Giovanni II Bentivoglio, che, dopo aver commissionato a Lorenzo Costa anche la cappella di famiglia in San Giacomo Maggiore, voleva rimarcare la propria indipendenza nei confronti della Chiesa con un'opera che vi competesse anche dal punto di vista artistico.

Sembra che nella Cappella Sistina, decorata con storie di Cristo e di Mosè, il ruolo di capo mastro fosse assunto dal Perugino, “nel senso che fu lui a cominciare e quindi a stabilire le varie modalità strutturali di base, dividendo la superficie in tre fasce, proporzionando le altezze, le dimensioni delle storie, gli spartimenti, le

¹⁸⁹ NEGRO, ROIO, 2001, p. 158. La citazione è dal manoscritto Ghiselli del sec. XVIII, cc. 296.

linee d'orizzonte... e così via dicendo".¹⁹⁰ Certo il Perugino deve aver tenuto sotto controllo tutto. Secondo quanto notava ancora Scarpellini, "ad assisterlo, oltre naturalmente a quelli che dettarono il programma concettuale e teologico, dal Platina allo stesso Sisto IV, ci dovettero esser gli architetti, certamente Giovannino de' Dolci, forse Baccio Pontelli, se non proprio Giuliano da Sangallo, come voleva il caro, compianto amico Eugenio Battisti".¹⁹¹

Per analogia con quanto fin qui detto, se il Perugino fu il capo maestro della Sistina, chi potrebbe essere stato quello della chiesa bolognese di Santa Cecilia? Non è difficile pensare a Lorenzo Costa, a cui spettano alcune decisioni pratiche relativi agli affreschi, come le dimensioni e la condivisione delle scene, ecc.¹⁹² Molto probabilmente però non tutta la cappella venne da lui diretta, poiché già sul finire del 1506 Lorenzo si trasferì definitivamente a Mantova, dove il pittore ferrarese, che già da tempo era entrato nell'orbita di Isabella d'Este, alla morte di Andrea Mantegna gli sarebbe subentrato ufficialmente come pittore di corte. Nel 1506 Bologna è già sotto la minaccia di Giulio II, acerrimo nemico dei Bentivoglio, per cui la scelta del pittore potrebbe essere stata fatta ragionevolmente per garantire uno stato assicurato. Il trasferimento di Lorenzo Costa da Bologna a Mantova sembra fosse successo qualche mese prima della

¹⁹⁰ SCARPELLINI, in SCARPELLINI, SILVESTRELLI, 2003, p. 73

¹⁹¹ SCARPELLINI, in SCARPELLINI, SILVESTRELLI, 2003, pp. 73-74.

¹⁹² Il Perugino della Cappella Sistina e il Lorenzo Costa di Santa Cecilia partono da differenti presupposti. Visto che la Cappella Sistina fu costruita ex novo, il ruolo del capomastro doveva essere piuttosto importante, invece per Santa Cecilia si trattò di una sorta di restauro perché in quel caso la cappella fungeva già da chiesa parrocchiale. Pertanto, poiché l'edificio era stato appena restaurato dopo il recente terremoto, il ruolo di Costa dovette essere meno importante.

cacciata di Giovanni Bentivoglio da Bologna, tanto che la sua figura fu identificata da alcuni studiosi con quella di un certo pittore Lorenzo, documentato a Mantova dall'estate del 1506. Nel 1995 Ventura ha però rifiutato questa ipotesi e identificato il pittore sconosciuto con Lorenzo Leonbruno, un'ipotesi che mi sembra pienamente condivisibile.¹⁹³

Interessante per comprendere l'evoluzione del ciclo di affreschi della cappella di Santa Cecilia è la testimonianza diretta di alcuni cronisti, che ci informano di come la decorazione non fosse ancora finita nel 1507. Si tratta di una notizia già presente nella vicenda critica relativa al ciclo,¹⁹⁴ ma che è stata in genere risolta pensando che ad essere rimaste incompiute fossero soltanto alcune parti marginali. A tale proposito giova invece rileggere il passo già riportato di Floriano Ubaldini:

«Messer Zoane di Bentivoli primo cittadino de Bologna fe' chonmenzare a dopinzere una ghiexia chiamata Santa Cecilia, la quale è atachata chon la ghiexia de Santo Iacomo et era la soa parochia che chonfinava apreso el suo palazzo. Et le dite feghure funo fate per man di più ecelenti dopintori che se atrovaseno in Bologna. Ultimamente la dita chapela **non fu finita** de dipinzere perchè el dito

¹⁹³ «Ritengo che il pittore menzionato da Ghisolfi debba essere identificato con Leonbruno per due motivi: il primo è che Costa veniva di norma individuato tramite il cognome (che talvolta compariva da solo), o tramite l'indicazione anagrafica completa che a volte comprendeva anche il luogo di origine; in secondo luogo, da un successivo mandato di pagamento veniamo a sapere che lavori di pittura decorativa piuttosto semplice a San Sebastiano erano una prerogativa di Leonbruno e non certo di Costa, direttore dei lavori». – VENTURA, 1995, p. 40.

¹⁹⁴ SCAGLIETTI, in VOLPE, 1967, p. 138.

messer Zoano se ne fuzi da Bologna, chome intenderite più oltra».¹⁹⁵

Se davvero la fabbrica di Santa Cecilia non fu finita a causa della fuga di Giovanni II, a che punto si era fermata la decorazione? Se si avalla l'ipotesi che il capo fabbrica fosse stato Lorenzo Costa è ragionevole supporre che il cantiere si fosse fermato dopo il suo trasferimento a Mantova. Da quando Giuliano della Rovere, cardinale di San Pietro in Vincoli, era salito al soglio pontificio sotto il nome di Giulio II, la minaccia da Roma doveva essere prevista, e la decorazione doveva essere stata abbandonata dopo aver completato le prime quattro scene dalla parte absidale, eseguite da Francesco Francia e da Lorenzo Costa.

Dopo la prima coppia di scena compiuta dal Francia, permeata del linguaggio proto-classico peruginesco, e la seconda, in cui Lorenzo Costa aveva espresso virtuosismi di spazialità compositiva raffaellesca, è probabile che i "pittori più eccellenti" chiudessero la prima fase decorativa.

Sorge a questo punto un secondo interrogativo, ovvero quando furono completati gli affreschi dopo la prima interruzione. Se la ripresa della decorazione fosse stata eseguita dopo un lungo lasso di tempo dalla caduta dei Bentivoglio, sarebbe stato senz'altro più difficile mantenere un criterio di omogeneità, criterio invece presente nell'intero ciclo decorativo. Ma quando vennero ricominciati esattamente i lavori? E chi furono gli artisti a parteciparvi? Se infatti l'interruzione del cantiere è documentata dalle fonti, nessuna di queste certifica né suggerisce quando e come il ciclo decorativo sia stato ripreso. Ovviamente gli artisti che vennero scelti per il completamento sarebbero dovuti essere all'altezza e avrebbero dovuto

¹⁹⁵ UBALDINI, II, c. 700v (1487) e III, c. 740r; cit. in ANTONELLI, POLI, 2006, p. 103.

mantenere il linguaggio stilistico precedente. Inoltre, dobbiamo ancora risolvere il problema relativo al fatto che Amico Aspertini cominciò il suo intervento a partire dall'ingresso attuale.

Il palazzo Bentivoglio, simbolo dell'autorità infinita della famiglia e comunemente lodato dai cronisti successivi come il palazzo più bello d'Italia, fu demolito dagli avversari politici e dal popolo bolognese dopo la fuga di Giovanni II nel 1507. A proposito di tale evento, il cronista Fra' Leandro Alberti scrisse:

«Già in fuga li Bentivogli, deliberò Hercole Marscotto di rovinare il palagio di messer Giovanni, et fatto consiglio con il cavaliere Camillo Gozzadino, havendo il consentimento del legato, raunando molti suoi amici al terzo giorno di maggio che fu il giorno dedicato a S. Croce, ad hore diciotto, salendo a cavallo con un fascio di legna, et li compagni chi legna, chi fuoco, chi solferini, che manare, chi picconi et altri instrumenti, tutti armati, si aviario' verso detto palagio, invitando quante persone ritrovavano a seguitarli alla destruttione di esso».¹⁹⁶

È molto probabile che in una situazione così minacciosa e delicata si fosse deciso di interrompere i lavori, che ripresero successivamente, secondo il mio parere, sotto le direttive di Amico Aspertini. È difficile che Amico Aspertini avesse cominciato a dipingere dalla quinta e sesta scena lasciando le quattro scene precedenti vuote. Vale a dire, se il pittore bolognese avesse dipinto nella prima fase decorativa insieme al Francia e a Costa, avrebbe dovuto proseguire il ciclo partendo dalla terza scena. Ma tutti gli studiosi concordano nell'intervento del

¹⁹⁶ ALBERTI, *ante* 1543, ried. in ANTONELLI, MUSTI, 2006. p.232

pittore bolognese sulla quinta e sulla sesta scena, rendendo così databile il suo intervento alla seconda fase di lavoro:

«...ma la cosa non riveste importanza effettiva perché, in ogni caso, è certo che la parte dell'Aspertini a Santa Cecilia e i dipinti di Lucca sono, almeno 'internamente', contemporanei: mentre di un poco più antica sembra, oggi che meglio la s'intende dopo la ripulitura, la tavola dell'Adorazione dei Magi nella Pinacoteca di Bologna; talora riferita all'anziano Guido Aspertini». ¹⁹⁷

Come si evince dall'analisi di Longhi, la parte eseguita da Amico Aspertini negli affreschi di Santa Cecilia è stilisticamente prossima alla decorazione da lui condotta nella cappella Cenami in San Frediano a Lucca. La perfetta sincronia dei due affreschi è stata notata anche dagli studiosi successivi, motivo per cui risulta interessante ed utile elaborare dei confronti, evidenti soprattutto nella resa di alcuni dettagli.

Uno di questi è la vecchietta vestita in rosso e bianco e il fanciullino di schiena, entrambi dipinti nella scena del *Trasporto di Volto Santo* (Fig.42) negli affreschi toscani. Queste due figure sono riprese nell'angolo destro della scena bolognese del *Martirio di Valeriano e Tiburzio*. Dietro alla vecchia c'è una figura con la berretta in verde che si ritrova nella stessa posa e nello stesso gesto nella scena del *Martirio di Santa Cecilia*. Il personaggio dipinto in primo piano nell'*Adorazione dei pastori* (Fig.43) ricorre con molta frequenza in tutte le scene della cappella lucchese e lo stesso vale per la figura di legnaiolo appoggiato ad un bastone negli

¹⁹⁷ LONGHI, 1940, ried. 1968, p.149

affreschi bolognesi. Anche un operaio in atto di martellare raffigurato nell'angolo della scena di *Deviazione del fiume Serchio* (Fig.44) degli affreschi di Lucca è esemplato sulla figura del carnefice che sta per decapitare la santa a Bologna.

Precedentemente avevo già supposto la possibilità dell'intervento di Amico Aspertini nella quarta scena raffigurante l'*Incoronazione dell'angelo* della cappella di Santa Cecilia. Si può quindi ascrivere l'autografia, tranne per la settima scena di *Santa Cecilia davanti al prefetto Almachio*¹⁹⁸, di cui ci rimane un disegno preparatorio costesco agli Uffizi, di cinque delle sei scene al pittore bolognese. A questo punto, occorre tornare alla proposta di Lucco di riconoscere a Amico Aspertini il ruolo di "leader", capace di coordinare diversi artisti contemporaneamente, come accadde per i '*familiars*' della cappella Sistina, tra cui Pinturicchio o Piero di Cosimo e diretti dal Perugino.

Sulla base delle testimonianze relative all'intervento di Amico Aspertini nelle sei

¹⁹⁸ Anche nella settima scena, si possono rintracciare alcune testimonianze dell'intervento parziale di Aspertini. Per esempio, il gesto che indica la santa ritorna anche nelle due ancone madrilene attribuite ad Amico. Ma una testimonianza più diretta potrebbe essere l'uso del metallo per la statua romana dietro ad Almachio. Gli aspetti multi-materiali rendono infatti più sicuro l'intervento di Amico Aspertini nel *second round*. Nel sottarco della Basilica di San Petronio si trova un bassorilievo di 'David con la cetra' (Fig.45) che sembra essere 'una delle sue prime prove' (SARCHI, in EMILIANI, SCAGLIETTI KELESCIAN, 2008, p.245). Secondo la stessa scheda di Sarchi, nel 1510 ad Amico Aspertini fu completato il pagamento per il bassorilievo, per cui sembra che il pittore bolognese si fosse cimentato nella scultura. In questo senso, è molto significativo l'utilizzo del metallo nelle scene del *second round*, perché fu proprio allora che il pittore bolognese iniziò ad interessarsi a materiali diversi come il metallo o la pietra. Quindi, le scene in multi-materiali si possono considerare tra le sue 'prime prove' ed essere databili verso il 1510-1511, come il 'David' posto nel sottarco di San Petronio.

scene della seconda fase di decorazione, possiamo ricostruire le fasi di ripresa del ciclo rimasto incompiuto. Che gli affreschi di Santa Cecilia siano quasi contemporanei a quelli lucchesi concordano quasi tutti gli studiosi, propensi però a datarli per primi. Sulla base delle considerazioni fatte finora, suggerirei che la seconda fase di decorazione della cappella di Santa Cecilia diretta da Aspertini sia posteriore a quella lucchese. Una volta che il pittore bolognese rientrò nella città natale dopo la permanenza toscana potrebbe essere stato reclutato per concludere il cantiere lasciato in sospeso, scegliendo lui stesso gli artisti (probabilmente collaboratori di bottega) da impiegare nel cantiere per mantenere un criterio di omogeneità. Tra i collaboratori di Amico Aspertini sembra ci fossero i pittori ricordati dai cronisti del tempo successivo come Giovan Maria Chiodarolo, Cesare Tamaroccio, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo e Biagio Pupini detto dalle Lame.

Furono proprio loro gli artisti coinvolti nella decorazione della cappella di Santa Cecilia? In assenza di testimonianze documentarie, è necessario operare delle considerazioni stilistiche mediante confronti.

È difficile che a proseguire i lavori siano stati i figli di Francesco Francia: questi ultimi hanno tra loro una somiglianza così forte che non è facile distinguerli, così come è spesso difficile la loro mano da quella del padre Francesco. Le espressioni pittoriche presenti nelle sei scene della seconda fase di lavoro si allontanano invece dal linguaggio pittorico di Francesco manifestato nella prima coppia di scene di Santa Cecilia. Le figure delle quattro scene centrali sono molto vivaci, attive, diverse da quelle della prima fase, per cui vanno ascritte ad altri artisti.

Le espressioni fortemente caratterizzate fanno pensare invece ad un intervento di

Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, anche se in antico ad avanzare questo nome è stato solo Giovan Francesco Negri. È giusto partire dal confronto con una pala d'altare attribuita a Bagnacavallo e conservata nella chiesa di Santa Maria della Pace a Castelbolognese. In quest'ultima, che non nasconde un forte influsso da Lorenzo Costa, sono palesi le affinità con gli affreschi di Santa Cecilia: mi riferisco in particolare al San Giovanni Battista nella parte sinistra della pala, che sembra esemplato sulla statua della settima scena della cappella di Santa Cecilia con la *Santa davanti ad Almachio*. Inoltre, un putto suonatore sotto le piedi della Vergine ricorda nella posa quella di un vecchione che guarda dietro la santa, mentre il San Giacomo di Castelbolognese è quasi uguale a una figura con lo sguardo rivolto agli spettatori. L'intervento del Bagnacavallo è quindi molto probabile nella seconda fase decorativa, anche se privo di testimonianze documentarie. È stato giustamente notato del resto che “la tavola di Castelbolognese conserva ancora un certo fascino. Affonda le sue radici culturali nella Bologna dei Bentivoglio, specialmente in quegli ultimi anni della signoria in cui si affrescava l'oratorio di Santa Cecilia”.¹⁹⁹

La mano del Bagnacavallo si può riscontrare nel volto dell'angelo presentato nella quarta scena di *Incoronazione dell'angelo*. Forse tra tutti i volti dipinti su dieci scene della Santa Cecilia il suo volto è il più affascinante, anche dal punto di vista qualitativo. Mi sembra calzante a questo proposito il confronto con quello della Vergine nella tavola del Bagnacavallo raffigurante la *Madonna col Bambino e San Giovanni Battista*, (Fig.46) oggi alla Fondazione Umberto Severi a Carpi. La tipologia del volto, così graziosa e angelica, è senza dubbio opera di pittore di

¹⁹⁹ COLOMBI FERRETTI, 1993, p.66.

elevato livello qualitativo. Lo stesso volto si può riscontrare anche su una pergamena di un *Salterio-Innario* oggi al Museo Civico Medievale a Bologna, dove nel *Cristo benedicente*, (Fig.47) opera del Bagnacavallo, si rilevano spiccate affinità con quelli di alcuni personaggi negli affreschi di Santa Cecilia.²⁰⁰

Secondo Mazza, in questa miniatura “la vicinanza ai modelli di Lorenzo Costa [...] e l’affinità con lo stile di Amico Aspertini” sono caratteristiche del linguaggio pittorico del Bagnacavallo degli esordi,²⁰¹ motivo per cui è ancora più plausibile ipotizzare un suo intervento nella seconda fase degli affreschi di Santa Cecilia. Secondo Bernardini, Bartolomeo Ramenghi lasciò il paese natale di Bagnacavallo per trasferirsi nella città bentivolesca, dove compì un apprendistato presso la bottega di Francesco Francia. Il suo ritorno al paese natale dopo la caduta di Giovanni II Bentivoglio, avvenuta il novembre 1506, potrebbe essere stato, come suggerì giustamente Bernardini, temporaneo. È necessario attendere il 1511 per avere informazione precise circa una commissione, peraltro di un’opera perduta: si tratta della decorazione a fresco, in collaborazione con Biagio Pupini, di una cappella nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Faenza.²⁰² Questo significa che nel 1511 Bagnacavallo si era già affermato come artista indipendente e godeva di una certa notorietà. Il Bagnacavallo collaborò più volte con Pupini, tant’è che otto anni dopo i due colleghi parteciparono nella decorazione con *Storie della Passione di Cristo* della cappella della Pace in San Petronio. Questo sodalizio oramai radicato potrebbe implicare la presenza di Pupini anche negli affreschi di Santa Cecilia:

²⁰⁰ Museo Civico Medievale, ms. 568, *Salterio-Innario*, c.143r.

²⁰¹ MAZZA, 1993, p.82

²⁰² BERNARDINI, in FORTUNATI, 1986, p.117.

«La cappella della Pace in S. Petronio (la prima a destra entrando) mostrava le pareti affrescate da alcuni scolari del Francia. Quattro riquadri per parte contenevano fatti della vita di Gesù Cristo, dipinti da Amico Aspertini, dal Bagnacavallo, da Girolamo da Treviso, da Biagio Pupini detto dalle Lame e da Giacomo Francia. Vi erano i ritratti dei Gozzadini e del cavalier Casio, che assieme ai Bottigari, ai Morandi e ai Calderini avevano contribuito alle spese dell'opera».²⁰³

A mio parere, furono probabilmente questi artisti ad essere impiegati nella seconda fase di decorazione di Santa Cecilia. Questo è molto significativo. Era abitudine che gli stessi artisti venissero impiegati a terminare un'opera per ragione di tempistica, e il valore di questi ultimi potrebbe aver indotto Aspertini a coordinarli per mantenere alto il livello qualitativo dell'opera. Abbiamo già visto i casi della cosiddetta “bottega del 1473” a Perugia e degli artisti *familiars* nella Cappella Sistina. Come vedremo più avanti, ma anche nel caso del *Libro d'Ore Ghisilieri* i diversi collaboratori hanno utilizzato gli stessi motivi, per cui non è un caso raro. A questo punto, però, almeno l'*entourage* della cappella della Pace in San Petronio avrà un senso perché, credo, i membri di questa fabbrica avevano ugualmente lavorato insieme nella ripresa di Santa Cecilia. Quanto all'intervento di Biagio Pupini in quest'ultima impresa, sembrano giuste le parole di Baraldi circa la “non improbabile collaborazione dell'artista nella decorazione”.²⁰⁴

²⁰³ ZUCCHINI, 1934, p. 116.

²⁰⁴ BARALDI, in FORTUNATI, 1986, p.185

Prendiamo ora in esame un'opera attribuita a Biagio Pupini: mi riferisco all'*Adorazione dei magi* (Fig.48) nella chiesa dell'Annunziata di Bologna, dove il mago rileva degli stretti punti di contatto con il ragazzino della Santa Cecilia. Punti di riferimento per la sua realizzazione possono essere la predella della *Pala Bentivoglio* di Lorenzo Costa, attualmente alla Pinacoteca di Brera, e due opere dello stesso soggetto di Francesco Francia, ora una a Dresda e l'altra a Monaco di Baviera. Un altro termine di paragone potrebbe essere anche la pagina con l'*Adorazione dei magi* miniata da Matteo da Milano nel *Libro d'Ore di Alfonso I* conservata a Zagabria.

Voglio insomma suggerire la possibilità che nella decorazione “non finita” abbiano collaborato i due pittori finora meno riconosciuti, il Bagnacavallo e Biagio Pupini. Ovviamente è possibile che anche artisti come Giovan Maria Chiodarolo o Cesare Tamaroccio avessero dipinto qualcosa sotto controllo di Amico Aspertini, forse oramai l'unico maestro a Bologna in grado di coordinare sinergicamente i giovani artisti.

Allora mi rimane un ultimo interrogativo: quando cominciò esattamente il secondo ciclo di affreschi condotto dai giovani artisti suddetti sotto la direzione di Amico Aspertini.

Sicuramente, nel periodo in cui il lussuoso Palazzo Bentivoglio veniva distrutto dalla furia del popolo e sul portale di San Petronio veniva issata la statua michelangiolesca di Giulio II, nessun artista poté lavorarvi. Ciò vale anche per Aspertini, uno dei pittori prediletti dal signore fuggito. Egli si recò a Lucca a decorare la cappella Cenami nella chiesa di San Frediano. Per quanto, come dicevo, Longhi abbia datato gli affreschi lucchesi a ridosso di quelli bolognesi, gli

studiosi successivi concordano quasi unanimemente per collocarne l'esecuzione intorno al 1508-1509. A questo punto basta confermare che il *second round* di Santa Cecilia è posteriore al tempo di soggiorno lucchese del pittore bolognese. Per parlare della ripresa, tuttavia, occorre comunque attendere fino al momento in cui il Papa Giulio II lasciò a Bologna.

«Le qual cose udendo li Bentivogli gli giuraro di osservare quanto erali stato chiedo. Et così vi fu aperta la porta et entrarono con la compagnia. Fu molto lodato Lorenzo della protesta fatta sicome da huomo amatore della pace et quiete della città et amico de' Bentivogli. Che invero se 'l vi fossero dipoi stato servato le promissioni serebbero successe in meglio le cose della città et de' Bentivogli, Entrati li Bentivogli nella città, cominciaro' a gridare tutti: "Sega, Sega" et ritrovarono da ogni lato delle vie esser fuori li lumi. Entraro circa l'hore sette dei notte alli 20 di maggio».²⁰⁵

Secondo la cronaca di Leandro Alberti, il rientro trionfale dei Bentivoglio nella loro città natale dopo la cacciata di Giovanni II, avvenne il 20 maggio 1511 ma durò solo due anni. Il periodo che vide la presenza di Annibale, Antongaleazzo, Alessandro ed Ermes, figli di Giovanni II Bentivoglio, potrebbe essere stata l'unica occasione perché la decorazione della cappella di Santa Cecilia venisse conclusa mantenendo il grado di omogeneità artistica che tuttora vi si ammira. Per i figli di Giovanni II, il completamento degli affreschi abbandonati sarebbe stato un ulteriore omaggio al padre e alla famiglia Bentivoglio contro i soprusi della

²⁰⁵ ALBERTI, *ante* 1543, ried. in ANTONELLI, MUSTI, 2006, p.335

Chiesa. Ci è pervenuto un documento interessante a proposito dei lavori della chiesa di San Giacomo Maggiore:

«Le muraglie et facciate di detto chiostro erano tutte dipinte con historie della Bibia e vite di Santi bellissime et pinte per mano di valenti pittori, et tra le cose sue memorabili eravi una faccia di Mosè velata, ch'era vicino la porta che ha i leoni di macigno sopra la quale fu levata intiera quando si voltò il detto chiostro, et donata a M^o Innocenzo da Venezia che quivi era a studio».²⁰⁶

I “valenti pittori” citati nel documento del 1511 potrebbero essere stati i medesimi impiegati per l'attigua cappella, frutto della stessa committenza. La situazione artistica del tempo era dominata proprio da questi artisti; anche se Lorenzo Costa non c'era più, da Bagnacavallo, Imola, Carpi, e anche da Treviso giungevano diversi giovani talenti artistici per formarsi nelle botteghe di Francesco Francia e di Amico Aspertini. Se diamo credito a queste considerazioni che purtroppo non hanno alcun riscontro documentario, la seconda fase decorativa della cappella di Santa Cecilia potrebbe risalire alla seconda metà del 1511. Nell'impresa, coordinata da Aspertini, il coinvolgimento artisti come Giovan Maria Chiodarolo, Cesare Tamaroccio, il Bagnacavallo e Biagio Pupini avrebbe consentito di chiudere i lavori con efficacia e velocità.

Conclusione: gli affreschi con *Storie di Santa Cecilia* vennero avviati per conto di Giovanni II Bentivoglio, signore di fatto di Bologna, allo scopo di trasformare in cappella semi-privata la chiesa posta a capo del territorio parrocchiale al quale la

²⁰⁶ LENZI, in VOLPE, 1967, p. 241.

famiglia era tradizionalmente legata. Nell'occasione del restauro dell'edificio, resosi necessario in seguito al grave terremoto del 1505, il primo cittadino di Bologna intese imitare la Cappella Sistina in Vaticano a fini sia decorativi che politici. I pittori più in vista del tempo, Francesco il Francia e Lorenzo Costa, cominciarono a lavorarvi all'inizio del 1506 e nell'occasione il ruolo di capo maestro della decorazione deve essere stato assunto da Costa, al quale spetta il disegno conservato nel Gabinetto degli Uffizi, preparatorio per una scena condotta a termine nella seconda fase dei lavori. Dopo aver compiuto la sua parte, Costa si trasferì però a Mantova alla corte dei Gonzaga. Sotto la minaccia portata da Papa Giulio II, nel novembre 1506 il signore della città fuggì a Milano e naturalmente gli affreschi restarono incompiuti e abbandonati, così da porre fine alla prima fase decorativa.

Siccome è impossibile che durante il dominio papale si ricominciasse la decorazione di quello che doveva essere il simbolo dell'autorità di Giovanni II, la ripresa della decorazione della cappella di Santa Cecilia dovrebbe essere posteriore al 1511, anno in cui il Papa lasciò Bologna e i figli di Giovanni II Bentivoglio riuscirono a rientrare alla loro città natale. Fu probabilmente Annibale II Bentivoglio, il primogenito di Giovanni II, a decidere di ricominciare i lavori per celebrare l'impresa promossa dalla figura paterna. Forse il leader della fabbrica alla ripresa della decorazione fu Amico Aspertini, che aveva già ritratto il primogenito di Giovanni II e avuto con quest'ultimo un rapporto di amicizia. Aspertini non proseguì però la decorazione da dove l'aveva lasciata interrotta Lorenzo Costa, bensì dipinse le due scene collocate sulle pareti in prossimità dell'attuale ingresso e assunse il ruolo di capo maestro coordinando un gruppo di

giovani artisti del suo *entourage*. Può darsi che i meno conosciuti tra loro, come Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo o Biagio Pupini detto dalle Lame, siano stati coinvolti proprio in questa fase. Il loro intervento si coglie infatti nelle quattro scene centrali, le più discusse dalla critica a livello attributivo. Come ha notato Longhi, l'intervento di Aspertini nel ciclo ceciliano presenta lo stesso punto di stile della decorazione da lui interamente condotta nella cappella Cenami in San Frediano a Lucca, in cui si esplicita in modo del tutto analogo il carattere bizzarro del pittore bolognese. Tramite le date del bassorilievo della lastra sepolcrale del priore agostiniano Pasquino Cenami a Lucca e del *Davide* nel portale di San Petronio, possiamo confermare che le due scene multimateriali di Santa Cecilia furono dipinte dopo il soggiorno lucchese dell'artista. L'esecuzione degli affreschi di Santa Cecilia deve quindi suddividersi in due fasi temporali: la prima dall'inizio del 1506 fino ai primi giorni della seconda metà dello stesso anno, mentre la seconda si data tra il 1511 e il 1512.

Il dissenso contro i Bentivoglio

In campo politico tra la seconda metà del XV e l'inizio del XVI secolo si assiste a Bologna a una competizione tra anti-bentivoleschi e filo-bentivoleschi. "Il potere del Signore, fino allora esercitato con discreta moderazione e destrezza, facendo salve le tradizionali forme del reggimento comunale, cui il popolo era storicamente attaccato, e la sovranità pontificia, messo davanti all'alternativa di difendersi o di perire mostrava le caratteristiche tipiche delle autocrazie d'ogni tempo"²⁰⁷. Gli anti-bentivoleschi erano solitamente sostenuti dallo Stato Pontificio, così che i due partiti si contrapponevano rispettivamente al grido di 'Sega' (dall'"impresa" dei Bentivoglio) o 'Chiesa'. Giacché il potere del legato pontificio non era inferiore a quello dell'organizzazione comunale, i conflitti tra i Bentivoglio e il clero furono sempre assai marcati. Come vedremo, nelle prime file degli anti-bentivoleschi si posero spesso i canonici della chiesa di San Pietro, la cattedrale della città. Non mancarono casi un po' particolari. Alcuni membri di una famiglia schierata politicamente presero una posizione contraria a quella della famiglia stessa. Virgilio Malvezzi, ad esempio, fu uno dei segretari più fidati del signore bolognese, mentre altri rappresentanti della famiglia Malvezzi tramaronò una congiura durante il governo di Giovanni II.

Basandoci su questi fatti, possiamo rivedere due opere molto importanti dal punto di vista di una lettura politica del periodo e, in particolare, dell'opposizione tra Chiesa e Signoria: ci riferiamo da un lato alla pala d'altare col *Martirio di San*

²⁰⁷ FANTI, in BIANCHI, 1990, pp. 21-22.

Sebastiano della cappella Vaselli nella basilica di San Petronio (Fig.49), e dall'altro a un libro lussuosamente miniato, il *Libro d'Ore Ghisilieri*, ora conservato alla British Library di Londra.

Attorno al primo non si è ancora dissipato il mistero, ed esso richiama da tempo il più grande interesse da parte degli studiosi. non solo per la drammaticità della scena di martirio rappresentata, ma anche per i numerosi problemi critici non ancora stati risolti. Questa sontuosa pala d'altare è connotata da innumerevoli dettagli, l'analisi dei quali porta a evidenziarvi un contenuto anti-bentivolesco. Sebastiano è uno dei santi più raffigurati in quest'epoca: già prediletto come protagonista di tavole singole, fu spesso presente insieme ad altri santi in diversi polittici. Molti nobili erano affascinati per gli aspetti eroici di questa figura, e lo facevano dipingere nelle cappelle o nei libri. Di volta in volta Sebastiano fu un "modello per l'affermazione coraggiosa della fede, [...] per via delle ferite delle frecce che somigliano alle piaghe della peste, [...] invocato, insieme a San Rocco, contro la peste".²⁰⁸ Inoltre, il santo era rappresentato seminudo come Gesù nel momento del martirio, e dunque visivamente molto vicino alla figura di Cristo.

Anche a Bologna il santo fu il soggetto di numerose opere pittoriche. Nei due casi presi in esame, le immagini di San Sebastiano sono utilizzate in contesti diversi: in una pala d'altare e nella pagina di un prezioso codice miniato. Sorprende tuttavia che nelle due opere che abbiamo preso in considerazione i profili dei corpi di San Sebastiano sono del tutto simili. Comprendere le ragioni di tali somiglianza fra le due immagini prodotte a un decennio di distanza è molto utile per capire il trionfo della pittura bolognese rinascimentale nel periodo a cavallo fra

²⁰⁸ LANZI 2003, p. 82.

Quattrocento e Cinquecento.

«Di poi condotto a Bologna dipinse in S. Petronio nella cappella de' Mariscotti, in una tavola, un S. Bastiano saettato alla colonna, con molte altre figure, la qual opera per cosa lavorata a tempera fu la migliore che insino allora fusse stata fatta in quella città».²⁰⁹

L'opera che Vasari aveva citato parlando di Lorenzo Costa nelle sue *Vite* è senz'altro la pala d'altare della cappella Vaselli, la quinta a sinistra nella chiesa di San Petronio. Questa cappella, che fu costruita da un famoso canonico dell'epoca di Giovanni II Bentivoglio, Domenico Vaselli, interamente a sue spese, è decorata, oltre che dalla pala, da capolavori coevi come l'«*Annunciazione*», collaborazione di due grande maestri del suo tempo, Francesco Francia e Lorenzo Costa, nonché dai *Dodici Apostoli* sempre su tela di mano di quest'ultimo. Circa i tempi della decorazione siamo sufficientemente informati dai documenti: «Questa cappella di giuspatronato in origine dei Vaselli, poscia dei Duglioli, più tardi dei Marsili, venne assegnata dai fabbricieri con atto solenne del 3 aprile 1489, ma in realtà con una scrittura privata nel 1487 al canonico Donato Vaselli, a condizione ch'entro un decennio la decorasse del quadro, della cancellata, della vetrata, spendendo in complesso la somma di lire mille di bolognini, più dovesse istituire una cappellania sotto il titolo di S. Sebastiano, dotandola con ugual somma».²¹⁰

Quanto all'identità del pittore di questa pala ammirata anche da Vasari – di solito

²⁰⁹ VASARI, 1568, ried. 1967, p. 64.

²¹⁰ BERTI, 1902, p. 72

non tenero verso gli artisti estranei alla cultura toscana²¹¹ –, questa non è ancora stata stabilita. Basandosi su abbondanti fonti filologiche, Massimo Ferretti ha infine attribuito l'opera a Guido Aspertini, il fratello maggiore di Amico Aspertini, e molti studiosi concordano; ma alcuni aspetti ci fanno dubitare dell'esattezza di questa asserzione. La pala, infatti, è un'opera incredibilmente interessante dal punto di vista stilistico: pur essendo stata dipinta a Bologna per un committente bolognese, si connota per un gusto umbro-romano, assai alla moda nell'ultimo decennio del Quattrocento. È dunque sicuro che l'autore di questa pala "ibrida" sia 'Guido Aspertini?

Pur essendo in gran parte d'accordo con la proposta di Ferretti, vorrei suggerire alcuni punti che meriterebbero di essere osservati, soprattutto riguardo il gusto artistico dell'Italia centrale, in questo caso l'Umbria, che domina tutta la scena superficiale. Il paesaggio che compare dietro il santo legato alla colonna è perfettamente identico a quello che nel tempo realizzarono il Perugino e il Pintoricchio. Spostiamo allora il nostro sguardo alla scena del martirio. La pala di Vaselli è un caso abbastanza raro di scena riempita per intero. Le figure sono talmente ravvicinate da far apparire la scena un po' disordinata. Essa può essere divisa in tre parti: il paesaggio di gusto umbro, i due gruppi di personaggi laterali, e infine la forma compositiva triangolare determinata al centro sostenuta dal santo e dai balestrieri. Occorre, a questo punto, esaminare più da vicino quest'ultima parte, che costituisce il fulcro di tutta la scena del martirio. La parte più in vista della pala è costituita dal corpo del santo legato a una colonna e ferito dalle frecce. Il basamento in forma di doppio piano di questa colonna, è assai lussuoso e curato.

²¹¹ BENATI, 1987, p. 65.

Nella parte inferiore del basamento, i bassorilievi vengono presentati in modo di ‘grottesca’, mentre alcune figure sono state scolpite sempre in bassorilievo nella parte superiore. Su di esso, due angeli incoronano posano una corona d’oro e una ghirlanda sulla testa del santo, il cui corpo non perde davvero la bella linea. Ci sono due arcieri, sia a sinistra che alla destra del santo. Quello di sinistra ha già scoccato un dardo al santo, mentre quello di destra sta per lanciare un’altra freccia. Il terzo balestriere davanti alla colonna sta ricaricando la sua balestra. Tutta la scena generale è splendida, ma in ogni caso, questa composizione dei personaggi è il nocciolo della pala. Al di là, si vede anche la gente che circonda da vicino il santo che guarda lo spettacolo del martirio, il committente inginocchiato che prega sotto i piedi del santo, e soprattutto è distinguibile la signoria di fatto della città bolognese, cioè Giovanni II Bentivoglio in armatura.

Come detto in precedenza, anche se Vasari scrisse che questa pala fu opera di Costa, però, questa proposta non è stata accettata. Tutti i lavori decorativi e la cessione della Cappella Vaselli, compresa anche la pala, sono stati portati a termine prima del 1497.

«Il 3 aprile 1489 si assegnò il patronato della quinta cappella a sinistra di San Petronio. Il canonico Donato Vaselli s’impegnava a dotarla entro dieci anni di un’ancona, di un recinto, di una vetrata, di tutto quanto servisse *pro celebrando missam*. Ma la concessione doveva già essere in ballo da un paio di anni. Ce lo dice la scritta 1487 sul pavimento della cappella, uno dei monumenti della maiolica italiana: è quasi impossibile, lo vedremo subito, che stia ad indicare la data di esecuzione, tanto tempo prima che le piastrelle fossero messe in opera. E

ce lo conferma un documento segnato 1497, dove vengono ricapitolati i lavori compiuti nell'arco di un decennio. È vero che la scritta con l'anno 1497 è di mano diversa e più moderna, ma l'incastro di circostanze non ci può far dubitare della sua originaria correttezza. Se l'anno 1487 assunse dunque un senso idealmente liminare, fu per il patrono, non per gli artisti da lui chiamati a decorare la cappella.»²¹²

D'altro canto, “un documento del 1497 ci informa che tutti i lavori previsti nel contratto sono stati portati a compimento in anticipo sul termine previsto”.²¹³

Come già osservano Ferretti e Benati, poiché tutto il percorso decorativo della cappella fu ultimato entro il 1497, anche la pala fu consegnata più o meno intorno al 1496. Per confutare quanto afferma Vasari, possiamo confrontare un'altra opera firmata e dipinta da Costa nella Cappella dei Bentivoglio di San Giacomo Maggiore nel 1488, un anno prima dell'esecuzione del lavoro decorativo di San Petronio: mi riferisco alla *Madonna col bambino con la famiglia dei Bentivoglio*. In questa tempera sulla parete in cui Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza stanno inginocchiati davanti ai piedi della Vergine sul trono, il pittore ferrarese già presentò in uno stile ‘umbro-toscano’, così ben quadrato e tranquillo in maniera estremamente chiara. Non è immaginabile pensare che potesse cambiare in modo tanto radicale subito dopo l'opera di San Giacomo Maggiore. Inoltre, dal punto di vista fisionomico, il fatto che i volti dei personaggi della Cappella dei Bentivoglio e quelli della Cappella Vaselli siano diversi ci conferma che la pala

²¹² FERRETTI, 1993, p. 39.

²¹³ BENATI, 1987, p. 68.

misteriosa non appartiene al Costa.

Per poter attribuire questa pala a un autore preciso è necessario tuttavia ripercorrere la fisionomia artistica di questo pittore, entro la quale si colgono rimandi a diverse scuole. A chi non potrebbe venire in mente l'opera del Pollaiuolo (Fig.50) sullo stesso soggetto, dipinta in Toscana nella seconda metà del Quattrocento e conservata oggi alla National Gallery di Londra dopo aver visto la composizione triangolare costituita dagli arcieri che circondano il santo? In particolare, il balestriere che sta caricando nel primo piano si ripresenta uguale nel San Sebastiano di Bologna. Notevole anche è il fatto che i gesti o i vestiti indossati dagli arcieri siano dipinti in modo più raffinato e dettagliato rispetto alla tela toscana. Per quanto riguarda il santo, però, troviamo un altro punto di riferimento in un'altra cultura figurativa. Mentre il paesaggio dipinto del pittore toscano era molto influenzato dai fiamminghi, quello bolognese potrebbe avvicinarsi allo stile di Roma, dove lavorava Pintoricchio il maestro umbro attivo nella corte pontefice di Alessandro IV Borgia.

Il fatto che la figura di San Sebastiano della Cappella Vaselli sia uguale a quella dello stesso santo in una pagina miniata e firmata dal maestro umbro Pietro Perugino (Fig.51) di proprietà di un'altra famiglia nobile bolognese, i Ghisilieri, è il punto di partenza di questo discorso. Occorre infatti chiedersi attraverso quali vie gli aspetti dello stile umbro-romano siano pervenuti in questa enigmatica pala di San Petronio. Per rispondere alla domanda, occorre a mio avviso rifarsi al ciclo delle storie di San Bernardino composto da otto tavolette prodotte dalla 'Bottega del 1473'.

«Le otto tavolette erano nella sacrestia di San Francesco al Prato di Perugia, dove le vide Baldassare Orsini nel 1784: “Si veggono allagate intorno alla Sacrestia otto tavolucce, coi fatti di S. Bernardino da Siena, dipinte a tempera con isquisita diligenza. [...] Furono segate da una nicchia, in cui si riponeva la statua di San Bernardino. Sopra vi era un buon Gesù con bello scherzo di fettuccia...”. Sei delle otto tavolette furono inviate nel 1812 a Roma, destinate ai musei Capitolini. Con la caduta di Napoleone nel 1815, tornarono nel luogo di origine e vi restarono fino alla demaniazione dei beni ecclesiastici nel 1863. In San Francesco al Prato gli otto miracoli ornavano gli sguanci di una nicchia scavata nel muro, quattro per ciascuna spalliera. La navata della chiesa disponeva di altri altari simili a questo, destinati a ospitare gonfaloni o sculture e chiusi con tendaggi. Si trattava in pratica di una sorta di armadi a muro ornati con pannelli dipinti – in altre chiese umbre dei frati Minori le nicchie sono decorate a buon fresco – che dovevano risultare assai più economici rispetto agli altari ornati con bassorilievi in pietra, come quelli scolpiti da Agostino di Duccio per la cattedrale di San Lorenzo. [...] La caratteristica dei pannelli di questa nicchia sta nel fatto che gli otto episodi furono dipinti da almeno quattro pittori diversi, attivi due a due in ciascuna spalliera, sulla base di un disegno comune. La commissione fu eseguita nell’occasione della solenne traslazione nel 1472 delle reliquie di san Bernardino, dalla prima sepoltura in San Francesco a l’Aquila alla chiesa eretta in suo onore dai frati Minori Osservanti. La data 1473 è leggibile sull’attico dell’arco di trionfo nel *Miracolo della fanciulla di Rieti* : “SPQR. DIVO TITO DIVI VESPASIA/NI FILIO VESPASIANO AUGUSTO A.D.MCCCCLXXIII FINIS”. Nell’iscrizione si è voluta cogliere un’allusione a Tito Vespasiano Strozzi, il quale fu a Perugia

nel 1473 come ambasciatore di Ercole I d'Este, signore di Ferrara, Modena e Reggio.»²¹⁴

Secondo Elvio Lunghi, da uno ritto del quale ho tratto questa lunga citazione, nelle *Storie di San Bernardino* della 'Bottega del 1473' hanno collaborato diversi artisti attivi a Perugia nel 1473, ognuno dei quali abbastanza importante. Estremamente dibattuto è il problema attributivo e stilistico, poiché nell'esecuzione delle otto tavolette è possibile riconoscere diverse mani, coordinate dalla regia di un'unica personalità che, per ragioni legate all'urgenza della commissione, dovette suddividere il lavoro tra più artisti. Comune, infatti, è la tecnica utilizzata nella loro realizzazione, fin nella preparazione dei supporti e dei colori, sistematico è l'uso della trasposizione per incisione del disegno preparatorio per incisione del disegno preparatorio, particolarmente accurato specie nelle parti architettoniche, ma quasi completamente assente nelle figure.

Tralasciando recenti e discutibili ipotesi che tendono a ricondurre esclusivamente all'ambiente miniatorio perugino l'esecuzione di queste tavole o tornano su posizioni che sembravano ormai superate dalle recenti acquisizioni critiche, la proposta attualmente più convincente è quella di individuare l'*équipe* che mise mano al lavoro all'interno dell'organizzata ed efficiente bottega di Bartolomeo Caporali, l'unica in grado di far fronte all'urgenza della commissione. All'*entourage* di Caporali appartenevano sia Pierantonio di Nicolò del Poccio, al quale sono state attribuite le due storie più deboli del ciclo – *San Bernardino risana Giovanni Antonio Tornano* e *Guarisce Giovanni Antonio da Parma* – in

²¹⁴ LUNGHI, 2004, p. 32.

base al confronto con le miniature a lui sicuramente riconducibili degli antifonari I e L del monastero di San Pietro a Perugia miniati nel 1472, sia Sante d'Apollonio, al cui pennello sono state ricondotte la *Guarigione di Nicola di Lorenzo* e *San Bernardino guarisce una donna sterile*, poiché rivelano la stessa complessa cultura delle parti secondarie del *Trittico della Giustizia*, pagato nel 1475 a Bartolomeo Caporali e allo stesso Sante.

Più articolata è invece la vicenda attributiva della spalliera sinistra: per le due tavole in alto, raffiguranti *San Bernardino appare a un prigioniero liberandolo* e *Resuscita un uomo*, è stato generalmente accolto il nome di Bernardino Pintoricchio, fatto per primo da Adolfo Venturi, ma in studi recenti è stato proposto quello di Fiorenzo di Lorenzo²¹⁵, mentre a Pintoricchio sono ora riconosciute le due storie in basso, tradizionalmente ascritte a Perugino, *San Bernardino restituisce la vista a un cieco* e *la Guarigione della figlia di Giovanni Petrazio*.²¹⁶

Per quanto riguarda le due opere attribuite a Pier Antonio di Niccolò del Pozzolo e alle altre due di Sante d'Apollonio, come citava Salari, la maggior parte degli studiosi concordano quasi unanimemente, sull'interesse delle altre due opere che si trovavano nella parte superiore della spalliera sinistra: *San Bernardino resuscita un uomo trovato morto sotto un albero*, e *San Bernardino, post mortem, libera un prigioniero*. Dopo il primo riconoscimento al Pintoricchio di Adolfo Venturi, accettato per lungo tempo, l'artista delle due opere che emerge recentemente grazie alla ricerca di Lunghi dovrebbe essere Fiorenzo di Lorenzo. Bisogna

²¹⁵ LUNGI 2004; TEZA 2004.

²¹⁶ MERCURELLI SALARI, in GARIBALDI, MANCINI, 2008, p. 166.

approfondire il nostro discorso su quest'artista umbro.

Il ciclo di San Bernardino della 'Bottega del 1473' va senza dubbio considerato un capolavoro di prim'ordine della pittura umbra nella seconda metà del Quattrocento, e mi sembra che la Bottega abbia funzionato come se fosse, per dire, la 'Project Band di una Rockstar'. I membri di questa ipotetica 'Project Band' erano le migliori star temporaneamente del tempo in Umbria, e il loro centro pittorico dovrebbe essere la bottega di Bartolomeo Caporali. A questo punto, quanto al San Sebastiano enigmatico di San Petronio, ci sono due 'Star' di questa bottega: Fiorenzo di Lorenzo, e Sante d'Apollonio.

Tre immagini diverse del santo dipinte dai due maestri umbri potrebbero essere un buon punto di riferimento per identificare l'autore di quello della Cappella Vaselli. Tra le due immagini di Sante d'Apollonio, una si trova alla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia (Fig.52), l'altra alla Galleria Spada a Roma (Fig.53); invece quella dell'altro protagonista, Fiorenzo di Lorenzo è attualmente allo Städelches Kunstinstitut a Francoforte.(Fig.54)

Una rilevata differenza tra i due Sebastiani è quella della colonna la cui è legato il santo. Il Sebastiano toscano si lega al tronco di colonna in rovina, invece quello della cappella Vaselli ad una colonna di marmo con doppio basamento in bassorilievo. Questo è importante perché proprio al momento in cui veniva eseguito il San Sebastiano di Pollaiuolo in Umbria erano stati dipinti dei Sebastiani legati alla colonna di marmo.²¹⁷ Possiamo confrontare due tipici Sebastiani umbri, prodotti da Sante di Apollonio del Celandro, che molto probabilmente fu uno dei

²¹⁷ Un *San Sebastiano* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Cerqueto, forse dei primi tempi del Perugino, si lega ad un tronco d'albero; ma in questo caso il nostro esame si limita alla scena del 'Martirio del santo'.

partecipanti alla cosiddetta ‘Bottega del 1473’.

Come nota Mercurelli Salari, nel *San Sebastiano* della Galleria Nazionale dell’Umbria, ritenuto generalmente di Fiorenzo di Lorenzo nell’ottavo decennio del Quattrocento, sono evidenti le derivazioni dalla cultura padovana e specificatamente mantegnesca, tanto da lasciar supporre la conoscenza, diretta e non mediata attraverso disegni e miniature, di un modello come il *San Sebastiano* dipinto da Mantegna per il podestà di Padova nel 1459, oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.²¹⁸ (Fig.55) L’altro *San Sebastiano* di Sante della Galleria Spada di Roma, come quello umbro, veniva ritenuto dipinto da Fiorenzo di Lorenzo nei suoi primi tempi. Dal punto di vista stilistico, entrambi appartengono sicuramente alla stessa mano. Ad esempio, la forma a mezzo busto del santo legato alla colonna è la medesima nelle due opere. Anche i dettagli della mano sinistra del santo, dei nodi che stringe la mano e della testa che guarda in alto, ci fanno pensare a un unico artista. Entrambi i santi sono legati a una elegante colonna di foggia classica. Lo sguardo rivolto verso il cielo e i capelli biondi sciolti tornano in modo molto simile nel santo bolognese. Ci sono ancora due cose diverse: rispetto a un altro *San Sebastiano* presente nella *Sacra conversazione* di Fiorenzo a Vienna, su cui torneremo tra breve, queste due figure presentano una plasticità metallica prossima alla pittura padana; inoltre i Sebastiani di Sante d’Apollonio mettono in piedi quasi parallelamente, mentre quello bolognese pone una gamba in avanti e l’altra indietro.

Non dobbiamo perdere lo sguardo dall’immagine di *San Sebastiano* viennese di Fiorenzo di Lorenzo, un altro punto di riferimento del nostro discorso. Il santo di

²¹⁸ MERCURELLI SALARI, in GARIBALDI, MANCINI, 2004. p. 208.

quest'ultimo era solo uno dei personaggi di una 'Sacra Conversazione', mentre quello di Sante costituiva di per sé il soggetto dell'opera. Anche se il nome di Mantegna è leggibile sul retro dell'opera, l'interesse degli studiosi si è presto orientato verso l'area umbra, e in particolare verso la personalità di Fiorenzo di Lorenzo, figura certo molto importante nella storia della pittura perugina tra Quattrocento e Cinquecento.²¹⁹ Il fatto che una forma del corpo inferiore di Fiorenzo in vicinanza al nostro San Sebastiano bolognese fu già adottata in Umbria lo possiamo confermare nella tavola di Francoforte del pittore nella Bottega del 1473.

Possiamo estrarre i particolari da questi tre diversi San Sebastiano, applicandoli e rimontandoli sull'immagine di San Sebastiano della Cappella Vaselli. Chi potrebbe dire che il profilo di San Sebastiano che occupa la parte centrale della pala bolognese sia diverso da quella dello stesso soggetto viennese di Fiorenzo? Tra l'altro, i capelli biondi, le sopracciglia inarcate e la bocca atteggiata in un sospiro li fanno sembrare gemelli l'uno dell'altro. Si potrebbe considerare che la testa del santo bolognese fosse ispirata da quella di Sante d'Apollonio.

A mio modesto avviso, è molto importante un'ipotesi che l'immagine del San Sebastiano bolognese fosse influenzata da due membri della 'Bottega del 1473', perché questa pala in questione, a parte la figura del santo, mostra in effetti, avesse molti aspetti umbri, come se fosse stata dipinta da un vero artista umbro. In questo senso si giustifica l'opinione di Roberto Longhi, che l'aveva attribuito a Jacopo Ripanda²²⁰. Passiamo agli altri personaggi di fianco al santo. È soprattutto

²¹⁹ SCARPELLINI, in GARIBALDI, MANCINI, 2008, p. 188.

²²⁰ Anche Jacopo Ripanda nacque non in Umbria, ma a Bologna proprio, però subito trasferitosi alla Città Eterna, per cui risultò avere un gusto umbro accostandosi alla

molto facile riconoscere la persona a sinistra del santo, cioè Giovanni II Bentivoglio, dominatore di Bologna. Abbiamo già visto i gesti del signore di fatto della città in una tavoletta del ciclo della 'Bottega del 1473'; nel *San Bernardino risana da un'ulcera la figlia di Giovanni Antonio Petrazio da Rieti*, il personaggio che sta in piedi tenendo un bastone potrebbe essere un archetipo del motivo del signore bolognese. Per giunta, nella parte destra del santo, non si può negare che il gesto di cavaliere che porta la bandiera con la scritta 'S.P.Q.R.' sul cavallo ricordi lo stesso motivo di San Cristoforo nella tavola viennese di Fiorenzo di Lorenzo.²²¹ È ben difficile tuttavia confermare che l'artista della pala bolognese avesse avuto contatto diretto con maestri umbri come Fiorenzo o Sante. Come già detto, tutta la decorazione della Cappella Vaselli fu compiuta prima del previsto, entro il 1497. Probabilmente, anche un'altra pala d'altare di Bologna potrebbe essere un punto di riferimento importante per questa pala di San Sebastiano: la pala d'altare della Cappella Bentivoglio a San Giacomo Maggiore, dipinta da Francesco Francia sicuramente prima del 1494. In questo periodo, il gusto umbro condotto da Francia e Costa doveva essere già molto diffuso. In particolare, le figure di San Procolo e di San Sebastiano del Francia possono rimandarsi direttamente a quelle

cerchia di Pintoricchio '...un bolognese che avesse fatto, per tempo, verso il 1490, il viaggio di Roma. Opera giovanile di Jacopo Ripanda?'

– LONGHI, 1934, ried. 1968, p. 100.

²²¹ In realtà, anche se è abbastanza ragionevole che il gesto del portabandiera, come si è detto, rinvii a quello della tavola viennese di Fiorenzo, esso risulta più simile a quello di San Cristoforo nel *Crocifisso con i santi Girolamo penitente e Cristoforo in un paesaggio*, attribuito a Pintoricchio, attualmente nella Galleria Borghese di Roma.(Fig.56) Infatti, alcuni studiosi (Adolfo Venturi, per esempio) hanno attribuito quest'opera al Fiorenzo di Lorenzo.

di Giovanni II Bentivoglio e di tale santo, per cui non è negabile la probabilità che il pittore del S Sebastiano Vaselli abbia visto la pala di Francia. L'artista di San Petronio poteva forse essere uno degli allievi o dei collaboratori cresciuti nella bottega di Francia o di Costa che avesse assorbito il 'Proto-classicismo' della scuola umbra. Nonostante ciò, a mio avviso, c'è un particolare che testimonia la non appartenenza del nostro pittore all'entourage del Francia, che aveva acquisito la cultura umbra a Bologna, ma che evidenzia, anzi, come l'artista in persona era fosse entrato direttamente in contatto di persona con la pittura umbra. Si tratta del motivo dell' 'incoronazione' del santo da parte degli angeli, dipinti sopra la sua alla testa.

Il motivo dei due angeli che stanno incoronando una figura sacra non è raro in nell'Italia centrale, e soprattutto in Umbria. Nella maggioranza dei casi, però, i due angeli incoronarono non un santo, ma la Vergine. Ovviamente, il tema dell'incoronazione della Vergine era utilizzato molto spesso anche nell'Italia settentrionale, ma i due angeli che tengono la corona sul capo del San Sebastiano Vaselli rimandano indubbiamente all'Italia centrale. Nell'ultimo decennio del Quattrocento, per lo meno vicino al momento in cui esso veniva dipinto, nonostante la diffusione del gusto umbro promossa da Francia e Costa, non è facile trovare questo motivo. Per risolvere questo problema, si può di nuovo guardare la tavola di Sante d'Apollonio alla Galleria Spada, trattata già in precedenza, nonché un disegno che si trova alla Graphische Sammlung dell'Albertina a Vienna.

Riguardando il *San Sebastiano* di Roma, si deve trasferire il nostro interesse ad un angelo a fianco della testa del santo. Pur essendo solo, comunque, l'angelo sta

chiaramente per incoronare il santo. Il motivo dell'angelo che tiene la corona in quest'opera, databile verso l'ottavo decennio del XV secolo, fu assai apprezzato, tanto da raggiungere la Città Eterna, dove Perugino e Pintoricchio avevano acquistato la maggior fama. Circa il loro operato, Vasari ci ragguaglia in questi termini:

« [...] perché talmente si sparse la fama di Pietro per Italia e fuori, che e' fu da Sisto IIII pontefice, con molta sua gloria condotto a Roma a lavorare nella cappella in compagnia de gli altri artefice eccellenti; dove fece la storia di Cristo quando dà le chiavi a S. Pietro, in compagnia di don Bartolomeo della Gatta abate di S. Clemente di Arezzo, e similmente la natività et il battesimo di Cristo, et il nascimento di Mosè, quando dalla figliuola di Faraone è ripescato nella cestella. E nella medesima faccia dove è l'altare, fece la tavola in muro con l'assunzione della Madonna, dove ginocchioni ritrasse Papa Sisto. Ma queste opere furono mandate a terra per fare la facciata del giudicio del divin Michel Agnolo, a tempo di Papa Paolo III». ²²²

Sull'importanza del foglio dell'Albertina di Vienna, (Fig.57) al fine di ricostruire visivamente il perduto affresco in corrispondenza dell'altare della cappella Sistina, ha richiamato l'attenzione Pietro Scarpellini, in un passo che giova riportare per intero:

«C'è innanzitutto la testimonianza del Vasari, il quale ci dice che Pietro eseguì il

²²² VASARI, 1568, ried in DELLA PERGOLA, 1967, p. 315.

Nascimento di Mosè, ovverosia il suo ritrovamento sulle acque, evidentemente a sinistra, e la Natività a destra, mentre nella ‘medesima faccia dove è l’altare fece la tavola in muro con l’Assunzione’. Ma laddove per i due episodi narrativi abbiamo solo poche e dubbie testimonianze grafiche (e assolutamente nulla per le figure nelle nicchie in alto), per la pala centrale c’è invece all’Albertina di Vienna, un disegno molto particolareggiato, da considerare piuttosto una copia di bottega, dalla quale si può presumibilmente trarre una idea abbastanza precisa di come era l’affresco perduto. Si trattava in sostanza di una ripetizione in forme più complesse e articolate del dipinto posto in opera dal Vannucci nella cappella della Concezione in San Pietro, a sua volta derivato, come abbiamo visto, da una matrice verrocchiesca. Ma a guardare bene quel foglio di fattura minuziosa, calligrafica, ci rendiamo conto che nella composizione esiste come una specie di dicotomia. Se nella parte inferiore con gli Apostoli divisi in due gruppi e scaglionati in profondità su due o tre file subito avvertiamo la tipica simmetria bilanciata di Pietro, nella zona superiore le cose vanno in modo diverso. Attorno alla grande mandorla circondata da una doppia cornice di serafini e cherubini, si leva come una parete verticale gremita di angeli adoranti e musicanti in vari movimenti e atteggiamenti, schierati sopra le nuvole in due file sovrapposte.»²²³

Pur trattandosi di un’opera tanto importante da trovarsi sulla parete d’altare prima del *Giudizio universale* di Michelangelo, a questo punto limitiamo il nostro interesse solamente alla scena della ‘incoronazione dei due angeli’. Come ha scritto Scarpellini, pare che nella parte superiore avesse operato il Pintoricchio e

²²³ SCARPELLINI in SCARPELLINI, SILVESTRELLI, 2003. p. 74.

che in quella inferiore in cui c'erano i personaggi avesse lavorato il Perugino, perché quest'ultimo aveva già utilizzato gli stessi motivi iconografici simili a quelli viennesi nella Cappella della Concezione.²²⁴ Dal canto suo, Marcelli ha invece suggerito l'intervento del Pintoricchio nella parte superiore, basandosi sulle intonazioni stilistiche e formali. Questa iconografia dell'«Incoronazione dei due angeli» ha una grande importanza nei confronti delle attività romana del pittore umbro.

Possiamo vedere che i due angeli stanno ponendo la corona sulla testa della Vergine circondata dagli altri quattro angeli che suonano i diversi strumentali musicali nella parte superiore dell'importante disegno di Vienna. A proposito della scena dell'*Incoronazione della Vergine*, così raffinata e lussuosa nel disegno, l'attribuzione di Scarpellini, della parte superiore a Pintoricchio e della parte inferiore a Perugino, a mio parere, è senz'altro veramente plausibile. Inoltre, fra i «familiaris»²²⁵ dell'*entourage* umbro del cantiere della Cappella Sistina condotto da Perugino, la presenza del Pintoricchio è accolta dalla maggior parte degli studiosi. Quest'ultimo sfrutta il motivo di due angeli che tengono la corona, acquisito nel cantiere della Cappella Sistina (1481-1482), subito dopo, nel 1483, nella *Gloria di San Bernardino* dipinta sulla parete di fondo della Cappella Bufalini della chiesa di Santa Maria in Aracoeli.(Fig.58) Ed è in questa scena che, finalmente, lo stesso motivo del San Sebastiano di Bologna è adottato non per la Vergine, ma per un santo. In seguito, al maestro umbro viene affidata la decorazione dell'Appartamento Borgia, forse il capolavoro del suo soggiorno

²²⁴ MARCELLI, in GARIBALDI, MANCINI, 2004, p.213.

²²⁵ Così vengono chiamati nel documento del 27 ottobre 1481 gli aiuti dei quattro maestri principali. ID., 2003, p. 74.

romano, nel quale è notevole l'*Assunzione* (Fig.59) della Sala dei Misteri, perché alcuni aspetti - come la composizione orizzontalmente divisa in due parti, i motivi degli quattro angeli suonatori, la forma della mandorla e i due angeli simmetrici con la corona - corrispondono puntualmente al disegno viennese. Ma quello che ci interessa di più è l'affinità della ghirlanda che si presenta sia nella Sala dei Misteri a Roma sia nella Cappella Vaselli a Bologna. Dal fatto che è molto raro trovare un motivo come questo sia in Italia centrale sia in Italia settentrionale, chi potrebbe negare il contatto diretto dell'artista bolognese con Pintoricchio?

Come avevo già detto, questa iconografia, nella maggioranza dei casi, era utilizzato nell'immagine della Vergine nell'Italia centrale, ed era stata ripetutamente ripresa con poche trasformazioni. Nel caso di Pintoricchio, però, la differenza sta nel fatto che quest'ultimo aveva applicato più frequentemente l'iconografia dell'«Incoronazione dei due angeli» anche agli altri santi. Certo il caso del Pintoricchio non fu il primo. Nel già citato *San Sebastiano* di Sante d'Apollonio della Galleria Spada, era stato ugualmente dipinto, anche se di dimensioni più piccole, un angelo incoronante. Ma la sua interpretazione è diversa, soprattutto perché non la sostengono due angeli. L'iconografia pintoricchiesca dell'«Incoronazione», in realtà, cambia di poco, anzi la sua particolarità sarebbe l'applicazione non solo alla Vergine ma anche ai diversi santi. Il suo inizio lo possiamo trovare nella Cappella Bufalini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, forse l'opera dell'esordio romano del pittore. Negli affreschi dell'Appartamento Borgia, senz'altro uno dei suoi capolavori più importanti nella sua carriera intera insieme agli affreschi dei Piccolomini, gli due angeli incoronanti si trasferirono a San Sebastiano (Fig.60), in quanto composizione analoga con quella bolognese in

questione. Lo stesso soggetto affrescato dal Pintoricchio in una lunetta dell'appartamento del Papa spagnolo, in un altro senso, deve essere considerata come un prototipo della pala bolognese. Unico dettaglio che manca è il fatto che il Pintoricchio non abbia riprodotto l'iconografia in modo perfetto, cioè non l'iconografia con dei due angeli simmetrici incoronanti, ma di un angelo solo.

Sulla base delle soluzioni proposte finora, si può dire che l'artista della pala Vaselli avesse potuto vedere dal vivo le opere del Pintoricchio, o affiancarsi al pittore umbro in persona soprattutto nell'Appartamento Borgia a Roma. Allo stesso tempo, dovrebbe aver rivolto il suo interesse anche all'antichità romana, in particolare alla Colonna Traiana, sulla base della presenza dei motivi del gonfaloniere e del trombettiere.

Fino a questo punto, abbiamo visto che il pittore del San Sebastiano di San Petronio, viaggiando in Umbria e a Roma, doveva aver avuto contatti con i maestri della 'Bottega del 1473' come Fiorenzo di Lorenzo o Sante d'Apollonio, e poi con i grandi di Roma come Perugino e Pintoricchio. In questa pala enigmatica non si legge però soltanto il gusto umbro-romano. Dietro il gusto dell'Italia centrale si coglie un'altra cultura fondamentale, e mettere in luce quest'ultima cultura deve essere un punto di riferimento veramente importante per dare un nome a questo artista misterioso.

Per verificarlo, nella pala della cappella Vaselli, c'è un ulteriore dettaglio da rimarcare: Sebastiano è legato a una colonna ornata da bassorilievi. Tramite le colonne in marmo di pittori umbri come Sante d'Apollonio, Fiorenzo di Lorenzo e il Pintoricchio, abbiamo visto che anche la colonna cui è legato il santo bolognese è provenuta dall'Italia centrale. In particolare, nel doppio basamento della pala di

Vaselli si possono trovare motivi dell'antichità romana: il primo gradino ornato in grottesco è un esito derivante dalla Roma antica, ma più interessante ancora è il secondo gradino diviso in diverse sezioni in cui sono scolpite delle figure in bassorilievo. Ora possiamo ricordarci di un altro caso simile nello stesso periodo: mi riferisco al *San Sebastiano* di Amico Aspertini, oggi alla collezione Kress nella National Gallery of Art di Washington.

Integrando il saggio di Corrado Ricci pubblicato nel 1915, Venturoli aveva datato questo *San Sebastiano* di Aspertini al 1494, sulla base del confronto con la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Sebastiano* eseguita dal Perugino intorno al 1493 per la chiesa di San Domenico a Fiesole (Firenze, Uffizi) e dell'inventario datato 21 ottobre 1500 della libreria di Giovanni Sforza, signore di Pesaro, dove è appunto citato "El San Sebastian de Man de Amico". In occasione del matrimonio con Lucrezia Borgia, figlia del Papa Alessandro IV (1493), Giovanni Sforza aveva chiamato Amico Aspertini per decorare la Rocca di Gradara. Secondo Venturoli, durante questo soggiorno nelle Marche Aspertini avrebbe appunto eseguito il *San Sebastiano*, nel quale già si legge la conoscenza del proto-classicismo del Perugino e del Pintoricchio. Per giunta, l'invenzione dello spazio scolpito in bassorilievo potrebbe essere una particolarità aspertiniana. Non si può dire che chi l'aveva cominciato fosse Aspertini, però sappiamo che quest'ultimo l'aveva utilizzato molto spesso: in questo *San Sebastiano*, nello scudo di un soldato romano di fianco al giudice nella scena del *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio* negli affreschi della Santa Cecilia, nella scatola vicino al defunto Valeriano e ancora sul trono della *Pala di Tirocinio* l'artista bolognese ha inserito con grande libertà un ornamento in bassorilievo.

Il San Sebastiano di Washington, seduto sulla rovina scolpita con motivi tratti dall'antichità romana, e quello legato alla colonna posta su un basamento decorato a bassorilievo rinviano a una stessa cultura. Possiamo notare a questo punto che tra il *San Sebastiano* Vaselli e le opere di Amico Aspertini dell'ultimo decennio del Quattrocento sussiste un'affinità notevole; d'altro canto Amico si era presentato nelle Marche attraverso gli affreschi della Rocca Gradara e il *San Sebastiano* ora a Washington. È interessante allora richiamare nella discussione un altro dipinto, il *Martirio di San Sebastiano* realizzato nella parete sinistra della cappella maggiore nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie a Baregnano nelle Marche (Fig.61), dimostra, sia pure attraverso un linguaggio rustico, l'influenza del 'proto-classicismo' di Perugino e Pintoricchio. Attribuito da Luigi Bartolini, che aveva scoperto questi affreschi nel 1925, al pintoricchiesco Andrea d'Assisi detto l'Ingegno, l'affresco è stato rimesso in valore di recente da Andrea De Marchi, che lo riferisce a un 'Maestro di Baregnano'.

«Un notevole e praticamente dimenticato affresco nell'oratorio di Santa Maria delle Grazie a Baregnano, al principio del vallone di San Luca tra la Sfercia e Camerino, può considerarsi il *name-piece* di un anonimo pittore che ben interpreta il sopravanzare, anche a Camerino, verso il 1490, di quegli ideali nuovi di proto-classicismo che per antonomasia si dice umbro, per la forza promanante dai ritmi e dalle dolcezze del Perugino, ma che nella fattispecie poté essere rinvigorito anche dal confronto con altre fonti, come l'arte di Melozzo da Forlì [...]. Per il resto l'impressione è che questo maestro, non senza raccogliere qualche suggestione iniziale dal severinate Lorenzo d'Alessandro, avverta pur nel suo

rustico sermone qualcosa delle novità romane della cultura della cappella Sistina (1481-1482), rimbalzate prontamente nelle Marche grazie al cantiere di Loreto, alle decorazioni delle due cappelle-sagrestie di San Giovanni e di San Marco, rispettivamente a opera di Luca Signorelli e di Melozzo da Forlì, per cui non ci sono date certe ma che risalgono con ogni probabilità ancora agli ultimissimi anni del pontificato di Sisto IV (1483-1484)».²²⁶

Sempre secondo De Marchi, l'affresco di Baregnano dimostra anche qualche simpatia per Signorelli, nelle pose un po' contorte e spigolose degli arcieri, tanto da suggerire forse l'esistenza in zona già dell'ancona di Santa Maria a Ponte Cannaro presso Pioraco con il medesimo soggetto dipinto nella predellina ai piedi dell'*Annunciazione*²²⁷. Come concordano quasi tutti gli studiosi, è chiaro che questo maestro marchigiano era cresciuto sotto la cultura umbra del tempo, sia di Luca Signorelli che di Melozzo da Forlì, ma soprattutto Pintoricchio. Ma, quello che ci interessa particolarmente, sono due cose: la composizione generale della scena del martirio e, più dettagliatamente, la presenza dell'arciere alla sinistra del santo martire.

Dal canto mio, non trovo casuale l'affinità tra il volto del San Sebastiano marchigiano e quello della Cappella Vaselli, che guarda in alto verso sinistra in espressione assai simile. Oltre a ciò, è innegabile che, a destra del santo, la figura dell'arciere in piedi dopo aver scoccato la freccia fa pensare allo stesso personaggio della pala bolognese. Tale motivo dell'arciere è assai difficile da

²²⁶ DE MARCHI, in DE MARCHI, 2002, p. 410.

²²⁷ *Ibidem*.

reperire in altre immagini in Umbria e a Roma. Se, come suggerisce De Marchi, il *San Sebastiano* di Baregnano è databile nell'ultimo decennio del XV secolo, e più precisamente prima del 1495, è probabile che il pittore della pala Vaselli, eseguita entro il 1497, lo abbia visto.

Fin qui ho cercato di dimostrare che il pittore del *San Sebastiano* Vaselli ha assorbito la cultura marchigiana su un fondamento pittorico umbro-romano. A proposito dell'identità del pittore, dovrebbe indubbiamente trattarsi di un pittore dell'Emilia-Romagna, che pure, come concordano tutti gli studiosi, inserisce nel suo linguaggio numerosi motivi umbro-romani.²²⁸

Davvero interessante è il processo con cui Massimo Ferretti perviene all'attribuzione della pala di San Sebastiano della Cappella Vaselli a Guido Aspertini. Le testimonianze da lui richiamate sono assai chiare, così come appare logico il suo ragionamento. Ciononostante, a mio avviso, proprio grazie all'esame di Ferretti si è chiarito come la pala non possa essere di mano di Guido Aspertini,. Ovviamente, anche l'attribuzione di Ferretti è solo un'ipotesi, così come il nome di Lorenzo Costa citato da Vasari o quello di Jacopo Ripanda fatto da Longhi, mentre altri hanno pensato a un anonimo locale. Ora per integrare la mia attribuzione, occorre attendere alcuni fonti, e soprattutto, i due cassoni attribuiti a Guido e suo fratello minore Amico, attualmente al Museo del Prado a Madrid.

1496, 12 febbraio. Giovanni «de Sperlino» è chiamato «il pittore delle ante dell'organo di S. Pietro a Roma»²²⁹

²²⁸ Quanto all'attribuzioni precedenti, si veda a FERRETTI, 1993, pp. 35-38.

²²⁹ IODICE, in FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, 1995, p. 344 (Regesto, alla data 1496).

Prima di tutto, mi interessa proprio questo documento concernente la convocazione a Roma di Giovan Antonio Aspertini, padre di Guido, avvenuto nel febbraio 1496. Come notava Faietti, malgrado questo documento abbia un rapporto con Giovan Antonio, il fatto che il giovane Amico Aspertini, figlio minore di quest'ultimo, fosse in questa occasione al suo fianco vede d'accordo quasi tutti gli studiosi. In questo senso si esprime anche il fatto che nel 1618 Grimaldi riferisse la decorazione dell'organo di San Pietro non a Giovan Antonio, ma direttamente ad Amico Aspertini. Quantunque la testimonianza di Grimaldi sia tarda, la presenza a Roma del giovane Amico assieme al padre deve essere sicura. Ce lo conferma appunto lo stile densamente pintoricchiesco delle sue opere giovanili.

Amico Aspertini, nato probabilmente nel 1474, formato nella bottega della sua famiglia, dovrebbe essere già un pittore assai maturo verso il 1496. A questo punto, naturalmente, emerge un interrogativo: come mai Giovan Antonio Aspertini ha accompagnato a Roma non il figlio maggiore Guido, già immatricolato come 'magister' dal 1489, ma Amico, che a queste date aveva forse appena finito l'apprendistato?

Mi sembra che fosse possibile un motivo di convenienza. Al posto di Giovan Antonio, massaro delle Arti e proprietario di una bottega conosciuta a Bologna, era più conveniente fare assumere la direzione della bottega da Guido, già ben noto come 'magister' e assai celebrato tanto da ricevere una committenza da Faenza²³⁰, rispetto ad Amico, chiaramente ancora insufficiente in quanto a

²³⁰ GRIGIONI, 1935, pp. 253-255.

esperienza. Per quanto riguarda l'età di Guido nel 1496, possiamo fare qualche ipotesi. Intanto, vediamo quello che dice Vasari:

«E perché egli desiderava sommamente di venire stimato in quella città come il suo maestro, studiò tanto e si sottomise a tanti disagi, che e' si morì di XXXV anni. E se e' si fusse messo a imparar la arte da fanciullezza, come e' vi si mise di anni XVIII». ²³¹

Secondo il testamento di Giovan Antonio Aspertini, il figlio maggiore Guido è morto nel 1507 e, come testimonia Vasari, al momento della sua scomparsa quest'ultimo aveva trentacinque anni. In questo caso, Guido Aspertini sarebbe nato nel 1472. A mio parere, però, si tratta di un errore del padre. Se quanto dice il testamento fosse corretto, nel momento in cui ricevette la committenza da Faenza Guido era già detto 'magister' a soli diciassette anni. Oltre a ciò, esiste un sonetto che tratta la scomparsa acerba di Guido nel 'Tyrocinio de le cose vulgari', pubblicato da Diomedea Guidalotti nel 1504. Collocando su questa base la sua morte tra il 1502 e il 1503, Ricci fissava la nascita di Guido al 1467 circa. ²³² Mi pare che occorra portare un po' indietro la vera data di morte di quest'ultimo.

«1501, VII Kl, di marzo. Si pubblica *Aeglogae et Sylvae et Epigrammata* di Enrico Caiado, in cui è elogiato Guido Aspertini». ²³³

²³¹ VASARI, 1550, ried, in BELLOSI, ROSSI, p. 430.

²³² RICCI, 1915, p. 86.

²³³ CAIADO, 1501, epigr. 69, c. 64v; cit. in IODICE, in FAIETTI, SCAGLIETTI KELESIAN, 1995, p. 344 (Regesto, alla data 1501).

Il componimento poetico di Hermico Caiado, già noto a Malvasia²³⁴, costituisce un *ante quem*, della morte precoce di Guido Aspertini, avvenuta al più tardi sul principio del 1501. A questo punto, un altro documento richiama il nostro interesse.

«Al nome de Dio amen, 1496, a di xviiiij de mazo.

Sia noto e manifesto a chi lizerà la prexente scritta chome m.^o Guido de m.^o Zoane Antonio depintore tole a depinzere uno paro de chofani a mesere Ludovigo da Sala chom pati e modi infrascriti çoè che diti chofani serano chonpiuti e finiti per tuto el mexe de agosto prosimo che vene chon jstorie chome li serano date, purchè non siano meno de figure e opere pertinente che se sia in su li chofani de la dona de Jachomo di Grati, e che non siano zudicati de minore opera che quelli ad arbitrio de boni depintori, e questo se intenderà quanto è per opera e cholori, e non de oro, che anderà a li chornixon de soto e de sopra; e dito m. Ludovigo a pagare dita opera in questo modo, çoè duchati sete per tuto di xxj de mazo del prexente mexe, item altri sete quando uno chofano sarà dipinto e livero quanto per l'opera sua; item altre sete duchati quando similmente l'altro sarà finito chome di sopra; e dite cose prometono l'uno a l'altro e l'altro a l'uno, chome di sopra, a la pena de altrettanti e de oni suo intereso, e in fede de ciò, jo Francesco dito el Franza orevexe ò scritto de volontà de chonsentimento de le parte, ano, mexe, di sopra scritto: e a le predite sono prexenti li infrascriti testimoni, çoè: Stevano, Lapo e

²³⁴ «Di Guido così cantò in sua vita, celebrando un ritratto di sua mano di Galeazzo Bentivogli, Hermico Caiado Portoghese nel suo primo libro degli Epigram. Epigr. 69». MALVASIA, 1678, ed. 1841, p. 118.

Tomaxe Charavita e Romjo di Buchj, li quali similmente de sua mano sottoscriverano oltre la sottoscrizione de le parte.

Io Lod. Da [Sa]lla affermo quanto de sopra se contene, e in fede de zìò mi sum sotoscripto di mia propria mano, anno, mexe e giorno sopra scripti.

Io Guido predito affermo quanto di sopra.

Io Stefano de li Lapi fui testimonio a le supra dite quose e de consentimento de le parte me sono sotoscritto de mia propria mano.

Io Thomaxe Caravita fui testimone a le predite parte, in fede di cò io me sum soto scritto de volontà de le parte».²³⁵

In questo contratto, steso da Francesco Francia in persona, si può trovare il nome del maestro bolognese, allorché nel maggio 1496 si accorda per portare a termine i due cassoni entro l'agosto dello stesso anno. Grazie a studi recenti, sappiamo che le due fronti di cassone conservate attualmente al Prado di Madrid corrispondono a quelli citati in questo contratto, ma dobbiamo interrogarci se esse siano state dipinte veramente dalla mano di Guido Aspertini, per via dello stile umbro-romano, e più precisamente pintoricchiesco, che li connota fortemente, il che ci potrebbe aiutare a capire la data della scomparsa acerba di Guido.

Come notava Ferretti nel suo saggio, i due cassoni del Prado, «possono essere stati dipinti solo da chi fosse appena tornato da Roma (e Guido era rimasto a Bologna).»²³⁶ Anche se in seguito Ferretti dice che Guido poteva essere a Roma qualche anno prima del fratello minore, appare più logico attribuire i due cassoni

²³⁵ FRATI, 1907, p. 4.

²³⁶ FERRETTI, 1993, p. 52.

di Madrid non al fratello maggiore, autore della distrutta *Passione di Cristo* sotto il portico della cattedrale di San Pietro, ma ad Amico, che era appena tornato dalla Città Eterna dopo aver assorbito lo stile umbro-romano all'ultima moda. Perciò, sono completamente d'accordo con la proposta di Ferretti, che i due cofani nuziali siano stati eseguiti solamente da Amico Aspertini, il fratello minore di Guido.

Anche Marzia Faietti spiega che l'esecuzione dei due cassoni commissionati a Guido appartiene in realtà al solo suo fratello minore, Amico, e a proposito di talune parti parla di "secchezza": un'osservazione a mio avviso assai interessante. Evidentemente, rispetto alla più pintoricchiesca *Continenza di Scipione*, nella scena di *Ratto* alcune figure sono più rigide, rustiche e aspre (è il caso delle quattro figure femminili della parte centrale, assai vicine allo stile robertiano). Per questo motivo, alcuni studiosi precedenti hanno ipotizzato che i due cassoni fossero realizzati in collaborazione dai due fratelli insieme, ma la mia opinione è diversa.

L'unico ostacolo ad una simile interpretazione dei fatti è dato dalla valutazione del radicale mutamento stilistico intervenuto fra la cultura robertiana che ancora si legge sui tre frammenti della *Crocefissione* e quella dichiaratamente pinturicchiesca di entrambi i cassoni. Ma per la prima commissione Guido non poteva completamente prescindere dagli affreschi lasciati da Ercole dei Roberti nella cappella Garganelli, all'interno della chiesa di San Pietro (quella famosa «mezza Roma di bontà» che solo qualche tempo dopo i lavori di Guido sotto il portico, riscuoteva l'ammirazione del giovane Michelangelo). Tanto più che la famiglia committente per entrambe le opere era la medesima. Ciò non toglie che Guido non fosse in grado di aggiornarsi rapidamente su fatti artistici diversi,

quanto il fratello minore. Tornando, tra poco, a occuparci di Amico, vedremo infatti un passaggio altrettanto repentino tra l'iniziale educazione ferrarese-bolognese, o ercoliana-costesca, avvertibile nei disegni, e l'improvviso emergere di una pittura consapevole delle novità centro-italiane. Non mi sembra da escludere che Guido, cresciuto nella bottega del padre, ma soprattutto attento a Ercole – come osservava Vasari, puntualmente contraddetto, ma per ragioni campanilistiche, da Malvasia –, a seguito di un viaggio romano rimanesse impressionato dalla cultura di Pinturicchio, giungendo a esprimersi in un linguaggio assai simile a quello degli esordi di Amico. Se poi ad affiancarlo nei due cassoni del Prado (opere assai idonee, per la loro destinazione, ad accogliere la sontuosa e divagante narrazione favolistica pintoricchiesca) fu proprio il fratello minore, il mutamento stilistico intervenuto tra il 1486/91 ed il 1496 è, credo, del tutto giustificato.²³⁷

Considerando il linguaggio ferrarese-robertiano nelle tre teste frammentarie sopravvissute alla distruzione della *Crocifissione* di Guido Aspertini nel portico di San Pietro (attualmente nella sagrestia della stessa cattedrale), quanto ha notato Faietti appare assai ragionevole. Per la difficoltà del mutamento stilistico, non sembra che i due cassoni appartengano a Guido. Ecco allora un interrogativo: perché Guido Aspertini ha contribuito in poca parte a un'opera come questa, commissionata a lui nel contratto? Forse, la risposta più adatta potrebbe concernere la morte precoce del maestro bolognese.

Attraverso il paragone dei vari documenti, ho già detto che il termine *ante quem* della morte di quest'ultimo è costituito dal 1501. Per esaminare la data più precisa

²³⁷ FAIETTI, in FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN, 1995, p. 13.

della sua scomparsa, i due cofani possono funzionare come punto di riferimento molto importante. Come avevamo già visto, sappiamo che il maestro bolognese era morto precocemente nell'età di trentacinque anni. E poi, in questi due cassoni del Prado, il linguaggio di Guido si presenta talmente parziale per cui è giusto che tutta l'opera intera l'ha realizzata Amico Aspertini appena ritornato da Roma. Da questi due fatti possiamo immaginare che la morte di Guido sia collocabile verso l'autunno o l'inverno del 1496, cioè poco dopo aver posto mano alle due opere madrilene. Appare dunque plausibile che Amico Aspertini gli fosse subentrato e che le tracce dello stile robertiano di Guido siano, in realtà, da addebitare a una sorta di riutilizzo memoriale dei disegni lasciati da Guido.

Un'altra ragione per collocare la morte di Guido Aspertini nel 1496 è proprio la sua maggiore età. Se la morte di Guido fosse avvenuta nel 1501, subito prima cioè dell'epigramma scritto da Hermico Caiado, nel 1489, allorché ottenne la committenza da Faenza, Guido sarebbe stato ancora minorenne e dunque non avrebbe potuto fregiarsi nel contratto dell'appellativo di 'magister'.²³⁸ Invece, se la sua prematura scomparsa risalisse al 1496, la data di nascita andrebbe collocata nel 1461 e quindi, nel 1486 Guido avrebbe avuto già ventotto anni compiuti, un'età sufficiente per essere designato quale 'magister'.

Al termine di queste congetture, possiamo tornare al *San Sebastiano* della cappella Vaselli. Come nota Ferretti, la fisionomia ferrarese-robertiana dei personaggi di questa pala d'altare non appartiene ad Amico, ma al suo fratello maggiore. Ciò nonostante, rispetto all'odore parziale di Italia centrale, è più

²³⁸ «Va ossevato che a quell'epoca, a Bologna, si diventava maggiorenne, con ogni probabilità, intorno ai venticinque anni», *ivi*, 1995, p. 18 (nota 6).

dominante la grammatica umbro-romana, il cui acquisto doveva essere avvenuto non a Bologna, dove erano attivi i grandi maestri del 'proto-classicismo' della moda del tempo, soprattutto il Francia, ma direttamente in Italia centrale, in Umbria e in particolare a Roma, negli anni in cui era Papa Alessandro VI Borgia. Inoltre, alcuni motivi e gusti rustici possono ritrovarsi nella pittura marchigiana del tempo.

Allora, quale pittore attivo nella città dei Bentivoglio avrebbe già potuto aver fatta l'esperienza dei vari stili - bolognese, romano e marchigiano - che si leggono nel *San Sebastiano* Vaselli? A questa domanda la mia risposta è abbastanza diversa da quella di Ferretti. Il pittore della pala d'altare della cappella Vaselli potrebbe cioè essere il giovane Amico Aspertini, del quale costituirebbe l'opera di esordio.

Il soggiorno romano di Amico Aspertini è sicuro. Alcune opere sue anteriori al 1500, connesse alla corte di Giovanni Sforza a Pesaro, ci potrebbero far immaginare anche il percorso del pittore e di suo padre, Giovan Antonio. Partiti da Bologna per Bologna, potrebbero essere passati per l'Umbria all'andata, per poi tornare nella loro città natale passando per Pesaro, o viceversa. Vanno ovviamente sottolineati i rapporti di familiarità tra i Bentivoglio e gli Sforza.

Quanto alla datazione della pala Vaselli, propenderei a ritenerla contemporanea ai due cassoni madrileni, o forse di poco precedente, visto la maggiore presenza di dettagli che dal punto di vista stilistico rinviano alla cultura ferrarese-robertiana di Guido.

In conclusione, la pala d'altare della Cappella Vaselli in San Petronio, e i due cofani del Prado sono stati richiesti a Guido Aspertini, che si fregiava già del titolo di 'magister', e alla sua bottega. Per via della scomparsa acerba del maestro,

tuttavia, essi sono stati lasciati incompiuti, per cui divenne responsabile Amico Aspertini, che era appena ritornato alla sua città natale dopo aver visto le culture pittoriche del tempo in Umbria, a Roma e anche nelle Marche. Il giovane pittore bolognese era subentrato al posto del fratello maggiore, e infine, aveva portato a termine le due opere, l'una bolognese e l'altra madrilena quasi allo stesso tempo, ed esse possono essere quelle del suo esordio.

Il Libro d'Ore Ghisilieri

Bisogna ora esaminare un altro *Martirio di san Sebastiano*, quasi contemporaneo alla tela della cappella Vaselli, ma svolto in un diverso genere pittorico: mi riferisco alla pagina miniata intera dal Perugino nel Libro d'Ore Ghisilieri.

Questo libro, oggi alla British Library di Londra, fu miniato da Matteo da Milano, un miniatore lombardo attivo a Ferrara, Modena, e Roma che veniva commissionato dalle famiglie nobili del tempo, e scritto dal calligrafo reggiano Pierantonio Sallando. Si tratta, indubbiamente, di uno dei capolavori della miniatura non solo bolognese ma anche italiana del periodo rinascimentale. Diversi problemi sono ancora in discussione, dall'identificazione del committente a quella dei vari artisti coinvolti nella decorazione. Per quanto riguarda il committente, il problema nasce dall'interpretazione delle quattro lettere "BP.GI" a c.16r. In proposito sono state avanzate due ipotesi alternative. Dopo che nel 1851 Dennistoun si era espresso in favore di una committenza fiorentina dei Baroncelli e dei Salviati, nel 1906 Cockerell ha giustamente ricondotto il Libro d'ore al bolognese Bonaparte Ghisilieri. A proposito della data di esecuzione, il fatto che in un'iniziale 'A' posta a c. 124v si fa riferimento a Alessandro VI Borgia,

pontefice dal 1492 al 1503, e che nella scena dell'*Annunciazione* a c. 74v (Fig.62) lo stemma sull'edificio appartiene alla famiglia nobile bolognese dei Ghisilieri, 'il cui ritratto è visibile nel calendario alla base del foglio relativo al mese di luglio in cui probabilmente cade la data di nascita del committente'²³⁹, porta a una data a un luglio *ante* il 1503.

La formazione di Matteo da Milano è assai complessa. Come ha notato Lollini, nel repertorio decorativo egli "si orienta verso due direttrici fondamentali; da una parte, la decorazione a grottesche, candelabre, perle e castoni di pietre preziose potrebbe costituire un approfondimento degli spunti veneti importati dal Birago; ma la tendenza alla riproposizione di gioielli e altri elementi sontuari era presente pure nella seconda fonte che l'artista, a tutta evidenza, ben conosce: la miniatura fiamminga della scuola gandobrugge (fecondo riferimento anche per Antonio da Monza) [...]. È infine il caso di citare appena altre due fonti oltremontane: una, certa, è la grafica di Dürer, [...] l'altra, per ora solo ipotesi suggestiva, è la produzione pittorica di Bosch".²⁴⁰ Nella carriera del miniatore lombardo così tortuosamente formato, il Libro d'Ore Ghisilieri "sembra costituire [...] una tappa significativa sulla via per Ferrara ed un punto di incontro con la cultura e i modi di Amico Aspertini, Lorenzo Costa e del Perugino stesso, attivi anch'essi in quel torno di secolo alla commissione bolognese. Da loro l'artista milanese trae spunti che vanno ad arricchire la sua cultura di stampo milanese spingendolo verso un uso più spregiudicato dei prototipi classici, intesi ormai non solo come modelli da imitare ma quali fonti di ispirazione dalle quali giungere ad invenzioni nuovi".²⁴¹

²³⁹ TOSETTI GRANDI, in SESTI, 1982, p.352.

²⁴⁰ LOLLINI, in CALO' MARIANI, DIBENEDETTO, 2001, p.55

²⁴¹ LODIGIANI, in 1991, p.290.

Come ha notato Lodigiani, la maggior parte dei capolavori dell'artista milanese si concentra infatti nei primissimi anni del Cinquecento, negli anni cioè in cui lavora al libro bolognese e le sue committenze sono di assoluto prestigio, per cui le Ore Ghisilieri costituiscono un vero e proprio spartiacque nella sua carriera.

Rispetto ai suoi primi tempi alquanto oscuri, l'attività in Emilia-Romagna è abbastanza documentata. "A Ferrara, Matteo è documentato già nel 1502, poi dal 1504 al 1506. Il gap, solo ipotizzabile, dei tre anni a cavallo dei due secoli, e fors'anche quello certo del 1503, può essere riempito da un soggiorno bolognese: nella città felsinea l'artista eseguì infatti in quel periodo la gran parte delle illustrazioni delle Ore Ghisilieri, ms. Yates Thompson 29 della British Library, codice dalla storia critica particolarmente ricca".²⁴² Poiché il 1503 costituisce soltanto un *ante quem*, la commissione potrebbe cadere qualche anno prima.

Analizzando le figure possibili del periodo nell'albero genealogico della famiglia Ghisilieri a proposito della sigla "BP.GI" di c. 16r, di recente Benevolo ha plausibilmente proposto che le lettere indichino Bonaparte di Virgilio Ghisilieri²⁴³. Pur essendo certo che la sigla rinvii a un Bonaparte Ghisilieri, durante il pontificato di Alessandro VI ci furono due esponenti della famiglia di tale nome: Bonaparte di Giorgio e Bonaparte di Virgilio. Considerando la cultura umanistica di Bonaparte di Giorgio e la sua vicinanza con Lorenzo Costa, uno dei miniatori presenti nella decorazione, questi potrebbe essere stato il committente ideale. Però Benevolo ha scoperto che questo libro venne commissionato da Francesco, per

²⁴² LOLLINI, in CALO' MARIANI, DIBENEDETTO, 2001, p. 56

²⁴³ "Si può notare infine che le lettere iniziali GI (c.16r) possono trovare una più precisa giustificazione in Ghisilieri, la forma del cognome spesso usata da Francesco e da Virgilio nei registri notarili e in quelli contabili". – BENEVOLO, in MEDICA, 2008, p. 130.

festeggiare la nascita del suo nipote, Bonaparte di Virgilio, databile tra il 1496 e il 1499, perchè nel libro il tema di 'battesimo' si presente più spesso, ma Bonaparte di Giorgio non ebbe i figli legittimi. Oltre alle pagine decorate da un miniatore pienamente maturo come Matteo da Milano, il Libro d'Ore Ghisilieri è molto importante e significativo per il motivo della probabile partecipazione dei maggiori maestri bolognesi del tempo: tra essi ci sono Francesco il Francia, Lorenzo Costa, Amico Aspertini, nonché Pietro il Perugino. Prendendo in prestito le parole di Lollini, è una specie di '*hit-parade*'.²⁴⁴

Quanto però all'intervento del Francia, nonostante Massimo Medica, uno degli studiosi più brillanti che si sono occupati di questo libro, ne sia fortemente convinto, non credo che egli vi abbia partecipato. Notava Medica: "Certo tra i celebri artisti della corte bentivolesca interventi come vere e proprie guest stars (la dicitura è di Fabrizio Lollini) a decorare il nostro sontuoso libro d'ore non poteva mancare il nome del Francia, la cui presenza è stata infatti riconosciuta da Mauro Lucco nella miniatura con il *San Gerolamo Penitente*, (Fig.63) variamente in passato riferita alla scuola bolognese o all'Aspertini, o in alternativa, su proposta di Evans, alla mano stesso Matteo da Milano".²⁴⁵ Certamente, come suggerisce Medica, esiste una certa somiglianza tra il *San Girolamo penitente* alla pagina 127v del libro Ghisilieri e lo stesso santo effigiato da Francia nella *Crocifissione*

²⁴⁴ "A parte, stanno cinque scene inserite in altrettanti riquadri a piena pagina; evidentemente realizzate su materiale scrittoio a sè stante, e poi unite al resto del manufatto, costituiscono una sorta di arricchimento ulteriore, per il quale ci si rivolge spesso a grandi nomi, nel tentativo di organizzare una sorta di *hit-parade* (reimpiego qui un termine che ha molto scandalizzato gli storici della miniatura) del gusto del periodo". - LOLLINI, in CALO' MARIANI, DIBENEDETTO, 2001, p. 56

²⁴⁵ MEDICA, in MEDICA, 2008, p. 175

che attualmente funge da pala d'altare della cappella Santa Cecilia. (Fig.64) Mi rimane, però, un dubbio per la resa qualitativa del santo nel nostro libro.

Se davvero, come ha proposto Benevolo, la commissione del libro cade nel 1496-1499 per memoria della nascita del nipote Bonaparte di Virgilio, sono gli anni in cui Francesco Francia ha già licenziato la Pala Felicini e la Pala Manzoli, entrambe alla chiesa di Santa Maria della Misericordia databili intorno al 1490, nonché la famosa Pala Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore. Nel caso che la data fosse il 1499, egli avrebbe già eseguito anche la seconda Pala Bentivoglio, commissionata da Anton Galeazzo Bentivoglio nell'altare maggiore nella Santa Maria della Misericordia. Rispetto alla qualità del pittore-orefice già raggiunta al livello del proto-classicismo, non si può nascondere a mio avviso che la pagina miniata del libro bolognese sia meno risolta. La roccia e gli edifici dipinti nel fondo non mi sembrano infatti convenire alla maniera del Francia, un pittore così preciso e armonico.

Per giunta, non dobbiamo tralasciare l'esame del bordo nella c. 127v. Vi figurano diversi animali, uccelli e fiori, ma lo stesso bordo si ripete omogeneamente in tutto il libro, e sicuramente è la stessa mano con cui aveva lavorato nei margini nell'*Annunciazione* a c.74v, del miniatore in persona, e nel *Re Davide* a c. 104v, (Fig.65) attribuita a Lorenzo Costa. Sulle pagine decorate dalle altre '*guest stars*', Amico Aspertini e Pietro Perugino, invece, i margini risultano dipinti sotto il controllo dei due artisti in persona. Costituisce dunque un'eccezione che i bordi delle pagine riferite al Francia e a Costa siano incorniciate da Matteo da Milano, esecutore generale del libro.

Anche se possediamo pochi punti di riferimento documentari, possiamo

comunque avanzare qualche ipotesi. La prima pagina miniata intera nel Libro d'Ore Ghisilieri è quell'*Annunciazione* di Matteo da Milano, il cui bordo si ripete anche nel *Re Davide* di c. 104v e nel *San Girolamo penitente* di c. 127v, e la loro paternità è, senza dubbio, la stessa. Sia Lollini²⁴⁶ che Medica²⁴⁷ condividono lo stesso parere. Il che significa che le due pagine furono dipinte nella stessa epoca di Matteo da Milano. Le altre due di Amico Aspertini e del Perugino sono invece posteriori. Secondo i documenti, il miniatore lombardo fu attivo a Ferrara dal 1502 al 1506 e successivamente anche a Roma. Non si può pensare che il miniatore sia tornato a Bologna solo per decorare non due pagine, ma due margini. L'identica paternità dei margini può quindi essere una testimonianza che anche il *San Girolamo* e il *Re Davide* siano stati miniati durante il soggiorno bolognese di Matteo da Milano. Siccome il miniatore aveva già decorato una pagina intera nell'*Annunciazione*, le altre pagine miniate poteva averle affidate ai due artisti bentivoleschi, la cui temporanea conversione a questo tipo di lavoro in linea di principio non sembra certo inammissibile. Come ha ricordato Tossetti Grandi, Lorenzo Costa aveva sposato una figlia di Taddeo Crivelli, uno dei miniatori più in vista dell'arte padana del tempo, mentre il Francia, come ha scritto Vasari, era abituato a lavorare "delle cose piccole".

Ciò nonostante, non riesco a trovarmi d'accordo con l'attribuzione del *San*

²⁴⁶ "Ribadisco che, a parte le due scene firmate da Perugino e Aspertini e quella da dare a Costa, le altre due a piena pagina e l'intero programma decorativo della parte strutturale del volume spettano a Matteo". - LOLLINI, in CALO' MARIANI, DIBENEDETTO, 2001, p. 61

²⁴⁷ "Il fatto che questi due fogli miniati rechino una decorazione marginale perfettamente omogenea a quella delle restanti pagine sta quanto meno a indicare che in questo caso la loro esecuzione". - MEDICA, in MEDICA, 2008, pp. 168-170.

Girolamo al Francia. È certo che, come ha sostenuto Medica, “la qualità delle due diverse miniature, in particolare di quella con il *Re David*, è stata messa in evidenza da tutta la critica, orientata a collegare la loro esecuzione ad alcuni dei nomi più noti della scena artistica bentivolesca.”²⁴⁸ Oltre a ciò, se possiamo datare il libro bolognese negli ultimi anni del Quattrocento, in particolare tra il 1496 e il 1499, sulla base della qualità dei due pittori nella corte bentivolesca già giunta al primo ordine del proto-classicismo, l'intervento di Costa ai Ghisilieri in qualche modo sarebbe accettabile. Quanto al Francia, mi pare però di cogliere una diversità non ignorabile tra il linguaggio del *San Girolamo* e quello ormai consolidato nelle pale d'altare nella chiesa di Santa Maria della Misericordia e nelle due pale Bentivoglio. Concordo peraltro con Medica quando afferma “mi pare difficilmente condivisibile, solo che si ponga a raffronto questa pagina con quella, sicuramente dovuta a Matteo, di c. 74v con l'*Annunciazione*, dove perfino il paesaggio presenta caratteristiche del tutto differenti (senza poi parlare della miniatura che affianca il *San Gerolamo* a c.128r, anch'essa da ascrivere a Matteo da Milano o alla sua bottega)”²⁴⁹.

Le due pagine di Aspertini e del Perugino presentano minori problemi, per via della discordanza rilevata rispetto al resto e delle firme apposte dagli artisti stessi. Nell'*Adorazione dei pastori* di Amico Aspertini, la sontuosa decorazione dei bordi con motivi ricavati dallo studio della ‘Domus Aurea’ rimandano direttamente alla scatola nella scena del *Seppellimento dei santi Valeriano e Tiburzio* nella chiesa di Santa Cecilia. Un'atmosfera simile dal punto di vista

²⁴⁸ MEDICA, in MEDICA, 2008, p.170

²⁴⁹ MEDICA, in MEDICA, 2008, p.175

stilistico possiamo rivederla in un'altra opera dello stesso soggetto del pittore bolognese, conservata nella Gemäldegalerie di Berlino. Quanto al Libro Ghisilieri, è però problematica la collocazione della pagina. Considerando il fatto che esso venne commissionato per festeggiare una nuova nascita, è strano che l'*Adorazione* di Aspertini (c. 15v) si trovi prima della pagina dell'*Annunciazione* (c. 74v) miniata da Matteo di Milano. "Entrambe presentano infatti un tipo di decorazione marginale del tutto differente rispetto a quella delle altre pagine, realizzata direttamente dai due importanti artisti, segno che il loro intervento dovette avvenire, secondo taluni, in totale autonomia, non rispettando probabilmente neppure l'iniziale organizzazione del lavoro seguita da Matteo da Milano, con cui non è detto i due artisti abbiano avuto rapporti diretti".²⁵⁰ Per giunta, secondo Evans, "The order of the *Adoration of the Shepherd* (before the opening of the Hours of the Virgin) and the *Annunciation* (before the section from Advent to Christmas of the Hours of the Virgin) could aptly be reversed".²⁵¹

L'intervento del Perugino, invece, ci dà ancora alcuni problemi da discutere. Come ha notato Lollini, la bellissima scena del *Martirio di San Sebastiano* viene intesa dal pittore umbro come una sorta di 'quadro in piccolo' piuttosto che come una pagina miniata.²⁵² Lo stesso artista ha scritto accanto alla sua firma "pinxit". Se questa pagina la leggiamo solo come un'opera d'arte, si tratta senz'altro di uno dei capolavori del Perugino. Bisogna però trovare un'altra lettura più contestuale al fatto che si tratta comunque di una pagina di libro miniato. Coe, come ha detto Evans, "There is no obvious liturgical reason for the position of the St. Sebastian

²⁵⁰ MEDICA, in MEDICA, 2008, p.178.

²⁵¹ EVANS, in KREN, 1983, p.130.

²⁵² LOLLINI, in CALO' MARIANI, DIBENEDETTO, 2001, p. 57.

miniature directly before the Hours of the Holy Ghost, although it is possible that it was included for some personal devotional reason of the owner of the book”.²⁵³

Sorge allora una domanda: Francesco Ghisilieri, il committente del libro bolognese, ha preferito tanto quel santo Sebastiano quanto aveva commissionato direttamente al Perugino? A dire verità, sì. La parrocchia della famiglia Ghisilieri, alcuni membri della quale parteciparono all’assassinio di ‘Annibale Magnifico’ Bentivoglio e vennero poi esiliati, era quella dei Santi Fabiano e Sebastiano, nell’attuale via Montegrappa.²⁵⁴ Sappiamo inoltre che “Francesco non mancò poi di lasciare disposizione a Virgilio, suo erede universale, in merito alla realizzazione di un oratorio da costruire di fronte al complesso edilizio vicino al Ravone. L’oratorio doveva essere dedicato a San Sebastiano martire e le disposizioni testamentarie prevedevano anche decorazioni pittoriche”.²⁵⁵ È dunque comprensibile che, in occasione della nascita di nipote, il committente abbia voluto nel libro un’immagine del santo patrono della famiglia. Non può però essere casuale che, come ho già detto, il San Sebastiano peruginesco delle Ore Ghisilieri sia sorprendentemente uguale a quello della cappella Vaselli.

Dal punto di vista cronologico, è sicuro che il Sebastiano petroniano preceda quello Ghisilieri: abbiamo già richiamato la testimonianza documentaria secondo la quale tutta la decorazione della cappella Vaselli fu finita entro il 1497. Si può affermare quindi che il Perugino abbia miniato il suo Sebastiano solo dopo aver visto quello petroniano: le affinità dei due Sebastiani sono infatti tali da rendere necessaria l’ipotesi che il pittore umbro l’abbia volutamente imitato. L’intervento

²⁵³ EVANS, in KREN, 1983, p.130.

²⁵⁴ BENEVOLO, in MEDICA, 2008, p. 111.

²⁵⁵ BENEVOLO, in MEDICA, 2008, p. 119.

nel Libro d'Ore Ghisilieri non costituisce certo l'unica occasione in cui il Perugino si trovò a lavorare per un committente bolognese. Sappiamo bene quanto la Pala Scarani della chiesa di San Giovanni in Monte (ora in Pinacoteca) sia stata importante per il Francia e il Costa. Il 'quadro in piccolo' di Pietro Vannucci detto il Perugino è dunque contemporaneo alla pala già in San Giovanni in Monte? La pagina con *Re Davide*, opera probabile di Lorenzo Costa, sembra collocarsi vicino alla pala peruginesca; ma, come quasi tutti gli studiosi concordano, le pagine di Aspertini e del Perugino vanno posticipate al tempo dell'esecuzione del libro. A detta di Vasari, il maestro umbro "mandò a Bologna a San Giovanni in Monte una tavola con alcune figure ritte et una Madonna in aria".²⁵⁶ Su questa base possiamo sicuramente datare il santo del Perugino ai primissimi anni del Cinquecento, perché non può essere contemporaneo alla Pala Scarani databile tra il 1499-1500. Questa pagina con Sebastiano potrebbe allora testimoniare un'altra presenza del pittore umbro a Bologna appena iniziato il nuovo secolo. Ci si chiede, a questo punto, perché mai il Perugino 'dovesse' imitare in modo tanto pedissequo un san Sebastiano che si trovava in una pala d'altare nella stessa Bologna? Non credo sia casuale.

Dobbiamo allora tornare ad occuparci di Donato Vaselli, il committente del *Martirio di San Sebastiano* in San Petronio. Nonostante le ricerche finora svolte, di lui sappiamo poco, a parte il fatto che era canonico di San Petronio e che, oltre a far decorare la propria cappella entro la basilica, contribuì alla fabbrica dell'Ospedale dei Bastardini e del portico antistante, iniziato il 7 maggio 1500 e

²⁵⁶ VASARI, 1550, ried. in BELLOSI, ROSSI, 1986, pp. 532-533.

terminato nel 1511.²⁵⁷ Già esistente come quello di San Procolo e sicuramente ispirato nelle sue forme architettoniche a quello brunelleschiano di Firenze, tale ospedale crebbe d'importanza soprattutto durante la signoria bentivolesca e merita perciò approfondimento.

Nel 1479 l'ospedale, posto di fronte alla chiesa di San Procolo, ebbe problemi finanziari e organizzativi. Giovanni II Bentivoglio, di fatto signore della città, dimostrò grande interesse alla sua riorganizzazione e alla confraternita che lo reggeva, alla quale fece immatricolare i figli nati da poco, Antongaleazzo, Alessandro ed Ermes. Nella gestione dell'ospedale, in questi anni infatti “si nota anche la presenza di alcuni uomini di legge e di lettere, impegnati nella vita politica del tempo come persone fidate di Giovanni II Bentivoglio, signore di fatto, anche se non di diritto, della città di Bologna: tali sono Mino dei Rossi, Alessandro Bottigari, Gaspare Calderini e Giovan Francesco Aldrovandi.”²⁵⁸ Secondo Fanti, “la presenza nel ruolo della compagnia dei quattro figli del Signore, per quanto meramente simbolica data la loro età, attestava da un lato l'interesse del Bentivoglio verso l'ospedale e dall'altro una sorta di patronato morale che la compagnia gli riconosceva”²⁵⁹ Molto probabilmente la stessa collocazione in Santa Maria della Misericordia della pala commissionata da Anton Galeazzo Bentivoglio dopo il pellegrinaggio in Terra Santa ha un rapporto con questa immatricolazione alla confraternita.

Nella società dell'Ospedale di San Procolo, durante il percorso di unificazione con altri ospedali cittadini, intervennero vari componenti del clero, mentre venne

²⁵⁷ FANTI, in BIANCHI, 1990, p. 31.

²⁵⁸ FANTI, in BIANCHI, 1990, p. 21.

²⁵⁹ FANTI, in BIANCHI, 1990, p. 21.

iniziata la fabbrica della struttura ancora non terminata e del portico, cui contribuì il canonico Donato Vaselli. Secondo Fanti, “i due artefici della trasformazione del vecchio ospedale di S. Procolo in ente centralizzato ed unificato per la raccolta e alimentazione degli esposti, sembrano veramente esser stati Giovanni II Bentivoglio e Giuliano della Rovere: due uomini che di lì a poco si sarebbero trovati uno opposto all’altro ma che, negli anni precedenti la crisi politica bolognese del 1506, operarono d’accordo per dotare Bologna di una istituzione al passo con le necessità dei loro tempi”.²⁶⁰ Sempre secondo Fanti, i personaggi implicati in questo intervento a favore dell’Ospedale di San Procolo e della compagnia che lo reggeva, seguito “con particolare attenzione” da Giovanni II Bentivoglio, erano tra i filo-bentivoleschi più fedeli. Ciò non è strano, visto che l’ospedale aveva bisogno di un ‘sponsor’ appartenente alla forza politica. Ma ci si potrebbe chiedere se Donato Vaselli, che praticamente aveva contribuito alla ricostruzione dell’ospedale e che fu il committente della pala di San Sebastiano, era davvero una persona filo-bentivolesca.

Sappiamo che Donato Vaselli era canonico di San Petronio. In una città come Bologna, connotata da un’organizzazione politica veramente complicata, sarebbe veramente difficile trovare un filo-bentivolesco nella controparte pontificia, che faceva capo a Giuliano della Rovere, il futuro Papa Giulio II. Cercando nei documenti per risolvere questo problema, si trovano poche informazioni sulla famiglia Vaselli. Alcune notizie importanti si desumono tuttavia dalla *Historia di Bologna* di Ghirardacci, dove i Vaselli sono presentati come ‘Vasselli’ (una variante che non stupisce, vista l’ancora vigente incertezza sui cognomi, per cui,

²⁶⁰ FANTI, in BIANCHI, 1990, pp. 31-32.

ad esempio, i Ghisilieri sono di volta in volta ricordati come Ghislieri o ancora come Ghislardi e il committente della Pala di Mercanzia, Alberto Cattani, è in luoghi diversi citato come de' Cattaneis, Cattanei, ecc.). Trascriviamo le notizie più interessanti.

[A.1442]

«Alli 3 di agosto , il venerdì, passando Bartolomeo a casa per desinare et giungendo presso la chiesa di san Pietro, se gli scoperse contro con l'arme in mano Giovanni Fantuzzi, Gottifredo di Pietro Conti, Andrea Vasselli et Pacifico da Panigo; et Bartolomeo accortosi de'nemici, si pose a fuggir verso la piazza, ma seguitato et giunto presso la piazza, l'ammazzarono. Fu portato l'infelice all'hospitale della Morte et la sera fu seppellito alla chiesa di san Francesco».²⁶¹

[A. 1445]

«Così il meschino Annibale correndo verso li suoi nemici, Baldassera detto Bettozzo da Canetolo passò la via, et del compadre et con una coltella tre volte gli ferì il generoso petto. Il quale cadendo a terra, fu dagli altri crudeli seguaci finito insieme con dui suoi famegli. Erano con Baldessera gl'infrascritti: Filippo di Bernardino Ramponi, Jacomo di Novellino sarto, Cristophoro et Giovanni del Fusagna pellizzari, Carlo Ottofredi, Giovanni di Bernardo dalli Vasselli, Giovanni di Buratino chiodarolo, Cristophoro di Zonino orefice, Pietro di Jacomo Filavigline, cinque forastieri et molti altri. Tutti questi, pigliando l'arme hastate in casa di Battista Canetoli, et essendone molti nascosti nella chiesa di sant'Isaia,

²⁶¹ GHIRARDACCI, ante 1596, ried. in SORBELLI, 1933, p. 72.

dato il segno di una bombardella che significava Annibale esser morto, uscirono di armi sopra li detti Marescotti, cominciarono a gridare: ‘Carne, carne’». ²⁶²

[A. 1445]

«Tra le case de’ Canetoli che furono saccheggiate et poi abbrugiate furono queste: Casa di Battista Canetoli rovinata insino a’ fondamenti, di Francesco Ghisilieri rovinata, di Lodovico Canetoli, di Andrea Ghisilieri, di Galeotto Mezzovillani, di Nicolò di Santi, di Anticonte Dolphini, di Tomaso di Oliviero Grassi, di Francesco dal Bò, di Giovanni di Monari, [...] di Francesco di Ronconorto, di Bartolomeo di Bernardo Vasselli, di Giovanni della Bertona [...]: case 6 in San Mamolo de’ contadini, case 6 di San Felice de’ contadini, case 8 nel Pradello de’ contadini». ²⁶³

[A. 1488]

«Il dì seguente furono presi gl’infrascritti et furono impiccati nel medesimo luogo ove i primi furono giustitiati: Astorre da Faenza, Lodovico da Francolino, Giovanni di Cevanni marescalco, Antonio dalla Sega detto il Zampa, Antonio de’ Vasselli. Dopo questo furono pubblicamente banditi per ribelli questi: Jeronimo et Filippo figlioli di Battista Malvezzi, Giovanni Battista Refrigeri, a’ quali fu posta taglia di 300 ducati per ciascuno a chi gl’ammazzasse». ²⁶⁴

Se davvero il canonico petroniano Donato, promotore sia della cappella di San

²⁶² GHIRARDACCI, ante 1596, ried. in SORBELLI, 1933, p. 103.

²⁶³ GHIRARDACCI, ante 1596, ried. in SORBELLI, 1933, pp. 106-107.

²⁶⁴ GHIRARDACCI, ante 1596, ried. in SORBELLI, 1933, p. 252.

Petronio che dell'Ospedale dei Bastardi, apparteneva ai Vasselli come ha scritto Ghirardacci, la sua famiglia ha una lunga tradizione anti-bentivolesca, in quanto, generazione dopo generazione, aveva preso parte prima all'assassinio di Annibale Magnifico Bentivoglio, poi alla congiura dei Malvezzi contro la signoria del figlio di quest'ultimo. Non a caso, perciò, il canonico aveva fatto dipingere nella sua pala d'altare il signore della città nelle vesti dell'armigero che ordina la morte di Sebastiano. Donato Vaselli fu una persona fedele alla Chiesa contro i Bentivoglio e allo stesso tempo appartenne a una famiglia storicamente anti-bentivolesca. Non è possibile negare un'intenzione fortemente anti-bentivolesca al fatto che in una scena così tragica chiunque potesse riconoscere la figura del signore della città.²⁶⁵ Di fatto, tra i nomi ricordati da Fanti come appartenenti alla fazione filo-bentivolesca che testimoniano della "particolare attenzione" con cui Giovanni II seguì le vicende dell'ospedale di San Procolo, non si può trovare il nome di Donato Vaselli, il che significa quest'ultimo non appartenne al partito della 'Sega'. Non si può infatti credere che lo studioso abbia tralasciato un nome così importante come quello di Donato Vaselli, finanziatore della fabbrica, a meno che quest'ultimo non fosse anti-bentivolesco. Lungi dal configurarsi come una sorta di disinteressato 'ex voto' sociale da parte di 'un generoso benefattore',²⁶⁶ l'intervento protagonista del canonico petroniano in favore dell'Ospedale di San Procolo assume un significato di contrasto, sollecitato forse dallo stesso vescovo

²⁶⁵ Se consideriamo che la professione del signore di Bologna era quella di capitano di ventura, il fatto che nella scena di martirio di San Sebastiano, a sua volta un santo soldato, Donato Vaselli fece inserire il ritratto di Giovanni II Bentivoglio come armigero acquista un ulteriore significato.

²⁶⁶ FANTI, in BIANCHI, 1990, p. 31.

Giuliano della Rovere, nei confronti di un'operazione attraverso la quale Giovanni II intendeva assicurarsi ulteriore prestigio e visibilità.

Certo non tutti i canonici bolognesi stavano dalla parte opposta al primo cittadino, ma è vero anche che un numero significativo di canonici aveva combattuto contro la signoria bentivolesca. Soprattutto la basilica di San Pietro, la cattedrale bolognese sotto controllo del vescovo della città, fu un vero e proprio nucleo anti-Bentivoglio. In questo senso si può citare la recente ricerca di Antonio Buitoni a proposito della provenienza della cattedrale bolognese consacrata ai 'San Pietro e Paolo', protettori degli apostoli, delle tre tele di Antonio da Crevalcore con la *Madonna adorata da un angelo, San Pietro e San Paolo*.²⁶⁷ (Fig.66)

«Probabilmente il luogo d'origine delle tele è la sagrestia del Capitolo della cattedrale, dove nel Quattrocento fu fondato un beneficio dedicato ai Santi Pietro e Paolo e le loro immagini erano sempre state venerate. Verosimilmente le tele furono dipinte nello stesso periodo in cui sono documentati lavori di rinnovamento nella cattedrale promossi da Giuliano della Rovere forse dalla metà degli anni ottanta e proseguiti con la costruzione del portico attribuito dalle fonti locali a Bramante (distrutto nel 1744) e delle porte in pietra della facciata commissionate nel 1500 al bolognese Giovanni Campana e al fiorentino Marsilio Infrangipani. Non è da escludere che i restauri voluti dal grande cardinale si

²⁶⁷ In precedenza, Schizzerotto aveva ritenuto che le tele in questione si trovassero nella cappella dei Notai in San Petronio, o nel Palazzo dei Notai in Piazza Maggiore sulla base degli attributi della penna e del calamaio in bella evidenza nel *San Paolo*, che Buitoni ha invece correttamente interpretato in riferimento alle *Lettere* scritte dal santo.

estendessero anche agli ambienti dove risiedevano i canonici e alla costruzione di una sagrestia ‘nuova’, che nei documenti del periodo è sempre distinta da quella ‘vecchia’».²⁶⁸

Da un documento inedito nell’Archivio del Capitolo in San Pietro Buitoni desume inoltre un pagamento di ventisei soldi bolognini al pittore Antonio da Crevalcore per un quadro da mettere di fianco al corpo di Paride (o Paris) di Battista Malvezzi, giudicato e ucciso dopo il fallimento della cospirazione avvenuta nel 1488. Sulla base delle opere e delle fonti relative Buitoni ha suggerito che il committente del quadro fosse Troilo, canonico della cattedrale San Pietro, ammazzato dai sicari dei Bentivoglio nel 1495. Grazie al suo studio possiamo sapere che i protettori politici di Antonio da Crevalcore furono i canonici controllati dal vescovo Giuliano della Rovere e la famiglia Malvezzi, alcuni componenti della quale vennero uccisi o esiliati dopo il fallimento della congiura. Tornando al Libro d’Ore Ghisilieri, nelle fonti di Ghirardacci già citate possiamo trovare il nome di Andrea Ghisilieri, la cui dimora fu saccheggiata e bruciata per essere stato uno dei partecipanti all’uccisione di Annibale Bentivoglio. Infatti, alcuni dei Ghisilieri esiliati in questo tempo, non riuscirono a rientrare nella città

²⁶⁸ BUITONI 2015, in corso in stampa. A proposito del motivo del contributo da parte di Donato Vaselli precisamente nel 1500, secondo la lettura di Buitoni, queste fabbriche del restauro dei posti dove c’erano i canonici sono state volute dal grande cardinale (in questo caso, senz’altro Giuliano della Rovere). Anche la fabbrica dell’ospedale iniziato nel 1500 grazie alla donazione di Donato Vaselli, in realtà, potrebbe essere sottinteso dal vescovo. In questo caso, il restauro dell’ospedale può essere comprensibile come una specie di antitesi alla cittadella bentivolesca in Strà San Donato. Ovviamente, il fatto che l’anno 1500 fosse un grande giubileo della chiesa cattolica è un motivo molto importante.

fino alla cacciata del signore nel 1506. Non dobbiamo mancare di notare, però, che il Virgilio Ghisilieri del Libro d'Ore (un figlio di Francesco Ghisilieri, il committente di fatto del libro bolognese), diversamente da un parente di Giorgio Ghisilieri che venne esiliato, venne incaricato nell'organizzazione pubblica da parte di Papa Giulio II dopo la caduta di Giovanni II.

I Vaselli e i Ghisilieri sono dunque accomunati dalla stessa posizione politica, avendo attivamente partecipato sia all'uccisione di Annibale Bentivoglio sia alla congiura dei Malvezzi, i più emblematici eventi anti-bentivoleschi verificatisi in diverse generazioni.

Conclusione. Non è un caso il fatto che i due San Sebastiano commissionati in un intervallo piuttosto breve siano così simili. Il Perugino avrebbe potuto lavorare il santo in una pagina di pergamena e spedirla altrove come aveva già fatto nel caso della Pala Scarani in San Giovanni in Monte. Ma proprio dal fatto che il Sebastiano dei Vaselli e quello dei Ghisilieri siano così simili possiamo argomentare la presenza del pittore umbro in persona a Bologna. L'ultimo punto interrogativo: a quando è databile il San Sebastiano del Perugino?

Sulla base dell'affinità delle diverse immagini del santo eseguite da quest'ultimo pittore umbro nei primi anni del Cinquecento (come il *Martirio di San Sebastiano* di Panicale), questa pagina miniata dal Perugino sarebbe stata dipinta dopo l'inizio del Cinquecento, e più precisamente potrebbe datarsi poco dopo alla morte di Francesco Ghisilieri, designato cavaliere onorato da Giovanni II tra il 1502-1503. A mio parere, il figlio Virgilio, dalle vedute politiche diametralmente opposte a quelle di suo padre fece dipingere un San Sebastiano 'in piccolo' nel Libro d'Ore di famiglia, invitando il maestro umbro a imitare il dipinto di Donato

Vaselli già collocato nella cappella del canonico in San Petronio. È certo che la figura del santo sia realizzata con grande maestria, per cui si può ritenere che il pittore umbro abbia voluto compiere una sorta di omaggio. Dunque, al San Sebastiano della cappella Vaselli possono essere date due letture diverse: per Virgilio Ghisilieri è un simbolo emblematico dal punto di vista politico del partito anti-bentivolesco, invece per il Perugino è una sorta di omaggio dal punto di vista artistico. La pagina miniata dal Perugino nel Libro d'Ore Ghisilieri, quindi, è nata dall'incontro di due obiettivi diversi perseguiti da Virgilio Ghisilieri e da Pietro il Perugino.

ELENCO DELLE FIGURE

1. Segna dell'arte dei Beccai, Bologna.
2. Giorgio Vasari, *Ritratto di Sante* Firenze, Palazzo Vecchio
3. Francesco del Cossa, *Madonna del Baraccano*, Bologna, Santuario di Santa Maria del Baraccano
4. Ercole de' Roberti, *Il Dittico di Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza*, Washington, National Gallery
5. Antonio da Crevalcore, *Ritratto di un giovane*, Venezia, Museo Correr
6. Maestro delle storie del pane (attr), *Il dittico dei Gozzadini*, New York, Metropolitan Museum.
7. Ercole de' Roberti, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, Università di Bologna
8. Lorenzo Costa, *Madonna col bambino con la famiglia dei Bentivoglio*, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore
9. Lorenzo Costa, *Trionfo della Fama*, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore
10. Lorenzo Costa, *Trionfo della Morte*, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore
11. Lorenzo Costa, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, Firenze, Uffizi,
12. Francesco il Francia, *Pala Bentivoglio*, chiesa di San Giacomo Maggiore
13. Pagno di Lapo, *Palazzo Bolognini*, Bologna
14. Antonio Serra, *Palazzo Bentivoglio*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
15. Francesco il Francia, *Sposalizio di Santa Cecilia*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
16. Pietro il Perugino, *Sposalizio della Vergine*, Caen, Musee Beaux-Arts

17. Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine*, Milano, Brera
18. Pietro il Perugino, *Consegna le chiavi a Pietro*, Roma, Cappella Sistina
19. Lorenzo Costa, *Sposalizio della Vergine*, Bologna, Pinacoteca Nazionale
20. Lorenzo Costra, *Conversione di Valerio*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
21. Lorenzo Costa, *Incoronazione della Vergine*, Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte
22. Pietro il Perugino, *Pala Scarani*, Pinacoteca Nazionale
23. Francesco il Francia, *Madonna del Terremoto*, Bologna Collezioni Comunali d'Arte
24. Albrecht Dürer, *Figliuol Prodigo*, Firenze, Uffizi
25. Anonimo, *Battesimo di Valeriano*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
26. Cesare Tamaroccio, *Madonna col bambino*, Milano, Museo di Poldi Pezzoli
27. Anonimo, *Incoronazione dall'angelo*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
28. Matteo da Milano, *San Paolo tra de uomini*, Zagabria, Strossmayerova galerija starih majstora
29. Amico Aspertini, *Ritratto di giovane donna*, Baltimore, Walters Arts Gallery
30. Amico Aspertini, *Pala Tirocinio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale.
31. Amico Aspertini, *Martirio di Valeriano e Tiburzio*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
32. Amico Aspertini, *Ratto delle Sabine e Continenza di Scipione*, Madrid, Prado.
33. Amico Aspertini, *San Sebastiano*, Washington, National Gallery
34. Amico Aspertini, *Il seppellimento di Valeriano e Tiburzio*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
35. Anonimo, *Santa Cecilia davanti a Almacchio*, Bologna, Cappella di Santa

Cecilia,

36. Lorenzo Costa, *Disegno per gli affreschi di Santa Cecilia*, Firenze, Uffizi
37. Anonimo, *Martirio di Santa Cecilia*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
38. Lorenzo Costa , *Elemosina di Santa Cecilia*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
39. Francesco il Francia, *Il seppellimento di Santa Cecilia*, Bologna, Cappella di Santa Cecilia,
40. Francesco il Francia, *Pala Felicini*, Bologna, Pinacoteca Nazionale
41. G..Tognetti, *Disegno di Cappella Sistina*,
42. Amico Aspertini, *Trasporto di Volto Santo*, Lucca, chiesa di San Frediano
43. Amico Aspertini, *Adorazione dei pastori*, Lucca, chiesa di San Frediano
44. Amico Asperitni, *Deviazione il fiume Serchio*, Lucca, chiesa di San Frediano
45. Amico Aspertini, *Re David*, Bologna, Basilica di San Petronio
46. Bartolomeo Ramenghi, *Madonna col bambino*, Carpi, Fondazione Severi
47. Bartolomeo Ramenghi, *Benedictine Cristo*, Bologna, Museo Civico Medievale
48. Biagio Pupini: *Adorazione dei magi*, Bologna, chiesa dell'Annunziata
49. Guido Aspertni (attr), *Martirio di San Sebastiano*, Bologna, Basilica di San Petronio
50. Pollaiuolo, *Maritirio di San Sebastiano*, London, National Gallery
51. Pietro il Perugino, *Martirio di San Sebastiano*, London, British Library
52. Sante d'Appollonio, *San Sebastiano*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
53. Sante d'Appollonio, *San Sebastiano*, Roma, Galleria Spada
54. Fiorenzo di Lorenzo, *Madonna col bambino con i santi*, Francoforte, Städelches Kunstinstitut
55. Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, Vienna, Kunsthistorisches Museum

56. Pintoricchio, *Crocifisso*, Roma, Galleria Borghese
57. *Disegno dell'Assunzione*, Vienna, Albertina.
58. Pintoricchio, *Gloria di San Bernardino*, Roma, chiesa di Santa Maria Aracoeli
59. Pintoricchio, *Assunzione*, Vaticano, Appartamento Borgia
60. Pintoricchio, *Martirio di San Sebastiano*, Vaticano, Appartamento Borgia
61. Maestro di Baregnano, *Martirio di San Sebastiano*, Baregnano, chiesa di Santa Maria delle Grazie
62. Matteo da Milano, *Annunciazione*, London, British Library
63. Anonimo, *San Girolamo Penitente*, London British Library
64. Francesco il Francia, *Crocifissione*, Bologna, cappella di Santa Cecilia
65. Lorenzo Costa (attr), *Re David*, London, British Library
66. Antonio da Crevalcore, *Madonna adorata da un angelo*, San Pietro e San Paolo.
Collezione privata.

Bibliografia

1298

J. da Varazze, *Legenda Aurea*, in A. e L. V. Brovarone (a cura di), ried. 1995, Torino

J. da Varazze, *Legenda Aurea*, ried. G.P. Maggioni (a cura di), in 1998, Firenze.

L.B. Alberti, L'architettura [De re aedificatoria], ried. in G. Orlandi (a cura di), 1966, milano.

Tra XV secolo – XVI secolo.

Il libro di Antonio Billi, ried. a cura di F. Benedettucci, Roma, 1991

ante 1506

Gaspare Nadi, *Diario bolognese*, ried. in C. Ricci, A. Bacchi della Lega (a cura di), Bologna, 1969.

1513

N. Machiavelli, *Il Principe*, ried. in A. CAPATA, 2005, Roma

ante 1543

L. Alberti, *Historie di Bologna. 1479-1543*, ried. A. Antonelli, M. Rosaria Musti (a cura di), tomo 1, Bologna, 2006.

1550

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, ried. in L. Bellosi, A. Rossi (a cura di), 1986, Torino.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, ried. in L. Bellosi e A. Rossi (a cura di), 1991. Torino.

1560

P. Lamo, *Graticola di Bologna*, ried. M. Pigozzi (a cura di), 1996. Bologna.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ried. in P. Della Pergola (a cura di), terzo volume, 1967, Novara

ante 1596

C. Ghirardacci, *Historia di Bologna: Parte Terza*, ried., A. Sorbelli (a cura di), 1933, XI, Tomo.1, Bologna.

1619

G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733*, ried. in R. Niggl (a cura di), 1972, Roma.

1666

A. Masini, *Bologna perlustrata*, ried.anast. 1986, Forni.

1678

C.C.Malvasia, *Pelsina pittrice: vite de' pittori bolognese*, ried. in G. Zanotti, Tomo primo, 1967, Bologna.

C.C.Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognese*, ried.anast. 1967, Bologna.

1686

C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna, ried.anast, A. Emiliani (a cura di), 1969, Bologna.

1789

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle arti fin presso al fine del XVII secolo*, Bassano, 1789, ried. M. Capucci, III, 1974, Firenze.

1844

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, vol. 1, ried. anast. Bologna, 1971.

1869

G. Milanesi, Lettere d'artisti italiani dei secoli XIV e XV, in «Buonarotti», Serie II, Vol. IV, Aprile. pp.77-87.

1888

A. Venturi, *Lorenzo Costa*, in «Archivio storico dell'arte», Anno I, pp.241-256.

1895

F. Malaguzzi Valeri, un affresco del Francia, in «Archivio storico dell'Arte», ANNO 1, serie seconda, pp.125-126.

1899

F. Malaguzzi Valeri, *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca S.Casciano.

1902

B. Berenson, *The study and criticism of italian art*, second series, ried. 1914, London

U. Berti, *Un restauro importante a Bologna: La cappella di San Sebastiano*, in

«Rassegna d'arte», 5, pp.72-75.

1903

C. von Fabriczy, *Pagno di Lapo Portigiani*, in «Sonder-Abdruck aus dem beiheft zum jahrbuch der kÖniglich preussischen kunstsammung», Band XXIV, pp.119-136.

1905

E. Jacobsen, *I seguaci del Francia e del Costa in Bologna*, in «L'Arte», Anno VIII, Fasc II, Marzo-Aprile, pp.81-93.

1907

L. Frati, *Un contratto autografo del Francia*, in «Nuova antologia», 1, gennaio, pp.1-4.

1915

C. Ricci, *Gli Aspertini*, in «L'Arte», 1, Aprile, pp.81-119.

1931

A. Venturi, *La pittrua del Quattrocento nell'Emilia*, Firenze.

1933

A. Venturi, *L'esposizione della pittura ferrarese del rinascimento per il centenario ariostesco*, in «L'Arte», Anno XXXVI, settembre, fascicolo V, volume quarto, pp.367-390.

N. Barbantini, *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del rinascimento*, Venezia.

1934

G. Zucchini, *Una vetrata per S. Petronio commessa a Biagio Pupini e al Bagnacavallo*, in «L'Archiginnasio», Anno XXIX, gennaio-giugno, pp.116-117

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, V, Officina ferrarese (1934) seguita dagli 'Ampliamenti (1940)' e dai 'Nuovi ampliamenti (1940-1955)'*, Firenze, 1968.

1935

C. Grigioni, *La pittura faentina dalle origini alla metà del Cinquecento*, Faenza.

1940

R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in «La Critica d'arte», anno IV, 2, 1940, ried. in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, V, Officina ferrarese (1934) seguita dagli 'Ampliamenti (1940)' e dai 'Nuovi ampliamenti (1940-1955)'*, Firenze, 1968.

1955

A. Rubbiani, *La casa degli armigeri dei Bentivoglio*, in «Strenna Storica bolognese», Anno V, pp.7-16.

C.L. Ragghianti, *'Gli studi di architettura in Italia'*, in «Critica d'arte», Anno secondo, dicembre 1954 – novembre 1955, pp.261-265

1958

C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in «Arte Antica e Moderna», 1. pp.23-37, ried. D. Benati e L. Peruzzi (a cura di), *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, 1993, Modena, pp.152-168.

1960

A.M. Ghisalberti (a cura di), *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma.

C. Volpe, *alcune schede per l'Aspertini*, in «Arte Antica e moderna», 1960, pp.163-169

M. Calvesi, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Milano.

1964

L. Grassi, *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, in «Arte antica e moderna», 25, gennaio/marzo, pp.47-65.

1965

C.M. Ady, *I Bentivoglio*, trad. L. Chiappini, Milano.

A.M. Ghisalberti, *Dizionario biografico degli italiani*, vol.8, Roma.

1967

N. Clerici Bagozzi, *'Un'opera certa di Ercole da Bologna'*, in «Paragone», Anno XVIII, Numero 211, settembre, pp.40-42

R. Barthes, *Semiology and the urban*, in «Op. Cit», 10. pp.-

R. Barthes, *'Semiology and the urban'*, in N. Leach (a cura di), *'Rethinking architecture: a reader in cultural theory'*, 1997, New York, pp.166-172

C. Volpe (a cura di), *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna: studi sulla storia e le opere d'arte: regesto documentario: 7. centenario della fondazione, 1267-1967*, Bologna.

1968

C.M. Brown, *The church of Santa Cecilia and the Bentivoglio Chapel in San Giacomo Maggiore in Bologna. With an Appendix containing a catalogue of Isabella d'Este's correspondence concerning Lorenzo Costa and Francesco Francia*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz», Dreizehnter band, heft I-IV, Dezember

1967 Bis Oktober 1968, pp.301-324.

1969

A. Sorbelli, *I Bentivoglio: signori di Bologna*, Bologna.

1970

F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna.

F. Bocchi, *Il patrimonio bentivolesco alla metà del '400*, Imola.

A.D. Fraser Jenkins, 'Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence', in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 33, pp.162-170.

1971

B. Zevi, *Saper Vedere l'urbanistica: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Torino.

1975

I. Hyman, 'Notes and Speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici, and an Urban Project by Brunelleschi', in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol.34, No. 2 (May, 1975), pp. 98-120

1976

L. Berti, Giovanni II Bentivoglio: il potere politico a Bologna nel secolo decimoquinto, Bologna.

M. Lucco, *Una traccia per Jacopo Ripanda*, in «Paragone», Anno XXVII, numero 315, Maggio, pp.11-26.

1979

W.E. Wallace, *The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed*, in «The Sixteenth Century Journal», vol. 10, no. 3, pp.97-114

1982

E. Sesti (a cura di), *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento: I. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana Cortona 24-26 settembre 1982*, Firenze..

G. Briganti (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli: dipinti*, Milano. New York.

1983

T. Kren, *Renaissance painting in Manuscripts: Treasures from The British Library*,

1984

B. Basile (a cura di), *Bentivolorum magnificentia: principe e cultura a Bologna nel rinascimento*, Roma.

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano.

P. Silvan, *Il ciborio di Sisto IV nell'antica Basilica di San Pietro in Vaticano: ipotesi per una ideale ricomposizione*, in «Bollettino d'arte», Anno LXIX, serie VI, pp.87-98.

M. Ferrara, *F. Quinterio, Michelozzo di Bartolomeo*, Firenze.

1985

C. Pedretti (a cura di), *Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti*, Firenze.

1986

A. Bacchi, *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio: appunti su una mostra*, in «Arte cristiana», vol. LXXIV, Luglio-Agosto, pp.283-293

V. Fortunati (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, volume primo, Bologna.

1987

??? Nove secoli d'arte a Bologna, Sconosciuti di corteç Il martirio di San Sebastiano in San Petronio

1988

A. Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna.

M. Faietti, K.Oberhuber, *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, Bologna.

1990

A. Bianchi (a cura di), *I Bastardini: patrimonio e memoria di un ospedale bolognese*, Bologna.

G. Cherubini e G. Fanelli, *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze.

1991

A. Bacchi, Francesco del Cossa, Cremona.

A. Marchi, 'Notizia di Antonio da Crevalcore in un documento sulla chiesa di San Giacomo Maggiore di Bologna', in «Paragone», Anno XLII, Numero 26-27 (493-495), pp.79-95.

M.P. Lodigiani, Per Matteo da Milano, in «Arte Cristiana», 79, 745. pp.287-300.

R. Barthes, *L'avventura semiologica*, in C.M. Cederna (a cura di), Torino.

T. Marr, Die Erlosungallegorie von Lorenzo Costa in S.Giacomo Maggiore in Bologna, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte». 54.

1992

G. Fabris, *La pubblicità: teorie e prassi*, Milano.

J. Manca, *The art of Ercole de' Roberti*, New York.

M. Tafuri, *Ricerca del rinascimento: principi, città, architetti*, Torino.

1993

A. Colombi Ferretti, Una proposta per gli esordi di Bagnacavallo il Vecchio, in «Arte a Bologna: bollettino dei musei civici d'arte antica», 3, pp.65-79.

A. Mazza, Bagnacavallo senior miniatore, in «Arte a Bologna: bollettino dei musei civici d'arte antica», 3, pp. 81-90

M. Ferretti, 'In cerca di Guido Aspertini', in «Arte a Bologna: bollettino dei musei civici d'arte antica», 3, pp.35-63

1994

V. Fortunati (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna: Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, Milano.

1995

A. Bacchi, Francesco Marmitta, Torino.

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale: Testimonianze archivistiche, Parte II, Tomo I: dal 1472 al 1492*. Ferrara-Roma.

M. Delbianco, Le chiese di S. Martino Maggiore e di S. Maria della Misericordia.

Alcuni documenti inediti del XV secolo, in «Strenna storica bolognese», Anno XLV, pp.245-257

M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Milano

1995

L. Ventura, *Lorenzo Leonbruno: un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento.*, Roma.

1996

P. De Vecchi, *Lo sposalizio della vergine di Raffaello Sanzio*, Milano.

1997

C. James, *The palazzo Bentivoglio in 1487*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen institutes in Florenz», XLI, pp.188-196.

F. Bartoccini, M. Caravale (a cura di), Dizionario biografico degli Italiani, XLVIII, Roma

1998

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena.

F.P. Fiore, *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*, Milano.

F. Toniolo (a cura di), *La miniatura a Ferrara: Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, Modena.

G. Morolli, *Michelozzo: Scultore e Architetto (1396-1472)*, (a cura di), Firenze

1999

G. Clarke, *Magnificence and the city: Giovanni II Bentivoglio and architecture in fifteenth-century Bologna*, in «Renaissance Studies», vol.13, no.4, pp.397-411

P.L. Perazzini, *La cappella Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore alla luce di nuovi documenti*, in «Strenna storica bolognese», XLIX, pp.353-372

2000

F.P. Casavola (a cura di), *Enciclopedia dei Papi*, vol.2, Roma.

P.L. Perazzini, 'Nuovi documenti riguardanti il distrutto palazzo Bentivoglio di strada San Donato(II)', in «Strenna storica bolognese», L. pp.393-414

2001

E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena

M. Ricci (a cura di), *L'architettura a Bologna nel rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, Bologna

M.S. Calò Mariani, G. Dibenedetto (a cura di), *Bona Sforza. Regina di Polonia e Duchessa di Bari*, I, Roma.

2002

A. De Marchi (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano.

P. De Vecchi, *Raffaello*, Verona.

2003

F. Lanzi, G. Lanzi, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Milano.

G. Agostini, J. Bentini (a cura di), *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara, Bruxelles*.

V. Fortunati (a cura di), *'Un signore allo specchio: Il ritratto e il palazzo di Giovanni II Bentivoglio'*, Bologna.

2004

E. Lunghi, *Perugino itinerari in Umbria: Guida storico-artistica*, Milano.

J. Bentini (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale 1. Dal duecento a Francesco Francia*, ried. 2008. Venezia.

J. Bentini (a cura di), *Este a Ferrara: Una corte nel Rinascimento*, Milano.

M. Picone (a cura di), *Le culture di Dante: studi in onore di Robert Hollander: atti del quarto Seminario dantesco internazionale: University of Notre Dame, Ind., USA*, Firenze.

P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano

2005

C. Cavalca, *Francesco del Cossa e Firenze: Tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda*, in «Nuovi Studi», 11, 2005, pp.39-67.

2006

A. Antonelli, M. Poli, *Il palazzo dei Bentivoglio: nelle fonti del tempo*, Venezia

M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina: l'opera completa*, Milano.

2007

G.M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, Firenze.

M. Caravale, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 68, Roma.

M. Natale (a cura di), Cosmè Tura e Francesco del Cossa: L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, Ferrara.

2008

A. Cascavilla, Una nuova lettura iconografica della sacra famiglia con i santi Benedetto, Paolo e Maria Maddalena, di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo, in «Il Carrobbio», XXXIV, pp.61-69.

A. Emiliani, D. Scaglietti Kelesican, *Amico Aspertini: 1474-1552 artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffello*, Milano.

M. Medica (a cura di), *Il libro d'ore di Bonaparte Ghislieri*, Modena.

V. Garibaldi, F.F. Mancini, *Pintoricchio*, Milano.

2010

H. Chapman, M. Faietti, *Figure, memorie, spazio: Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, Prato

V. Rubbi, L'architettura del Rinascimento a Bologna: Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri, Bologna.

2011

M. Ferretti, *Francesco del Cossa e l'immagine miracolosa del Baraccano*, in «La fede degli italiani: per Adriano Prosperi», vol.1, Pisa, pp.279-290.

2013

C. Cavalca, *La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento: opere, artisti, e città 1450-1500*, Milano.

Fig.1



Fig.2

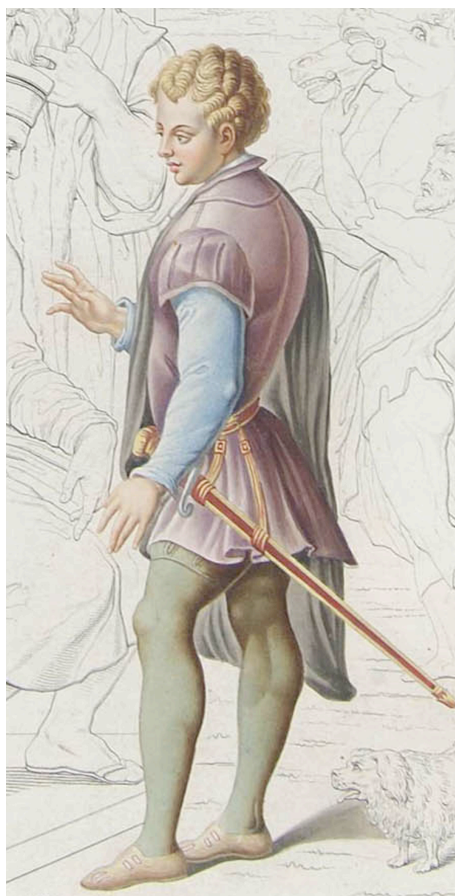


Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10

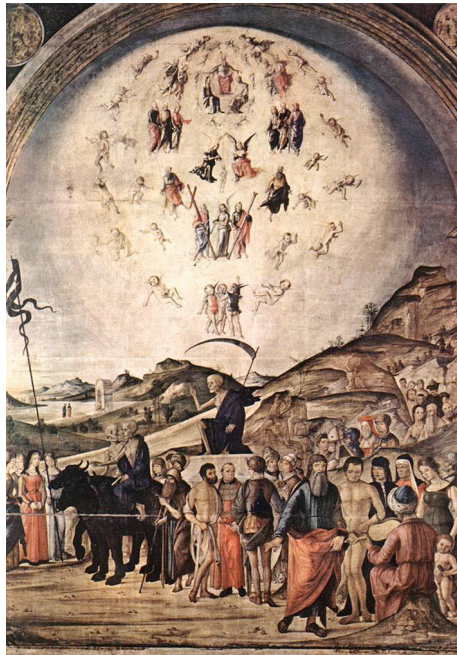


Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14

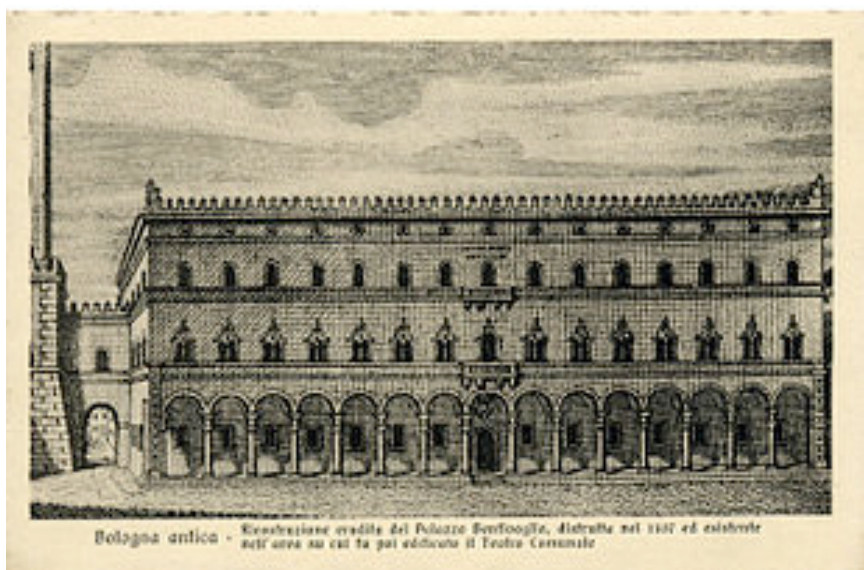


Fig.15



Fig. 16



Fig.17



Fig. 18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig. 22



Fig.23



Fig.24



Fig. 25



Fig.26



Fig 27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



1a.



1b.

Fig.33

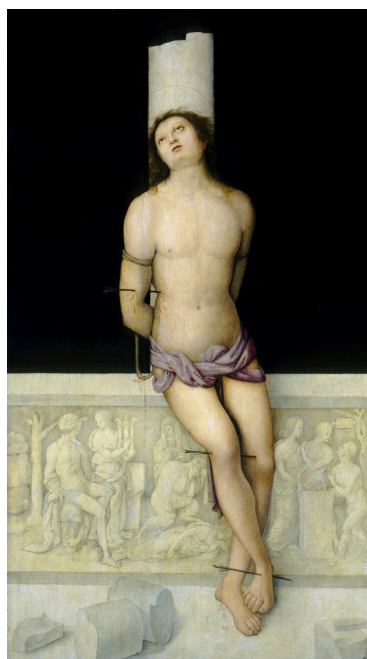


Fig.34

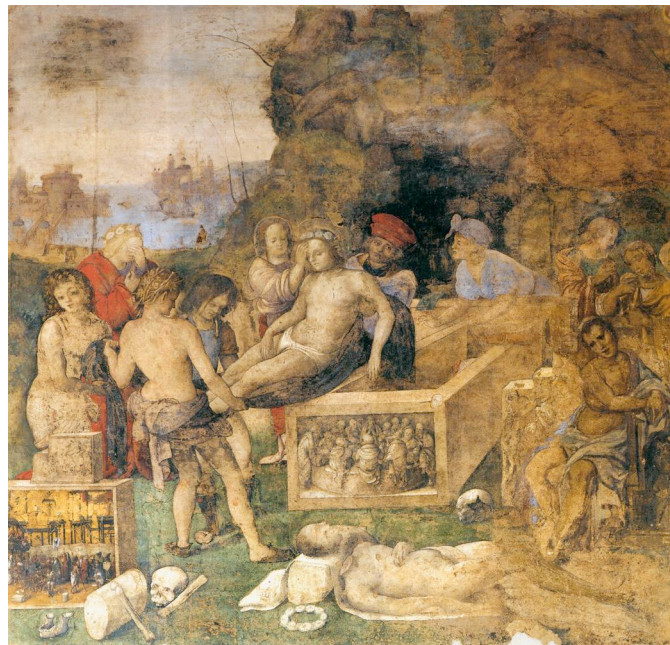


Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

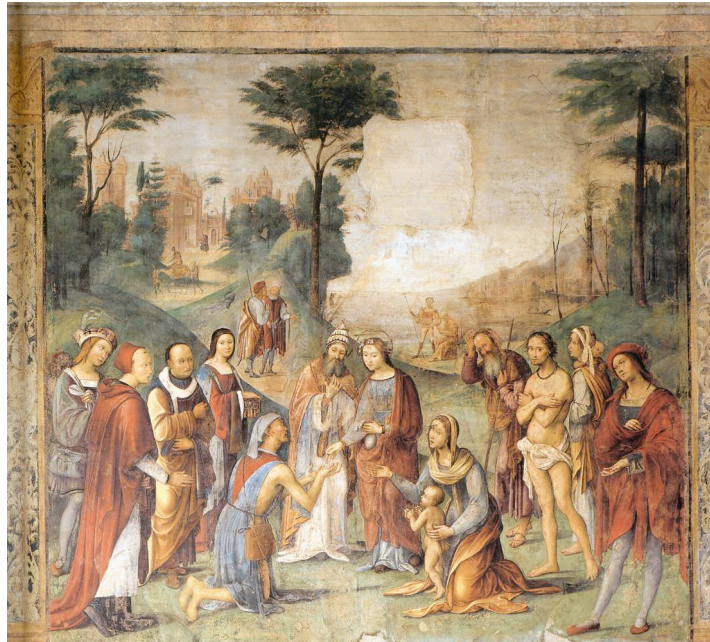


Fig.39

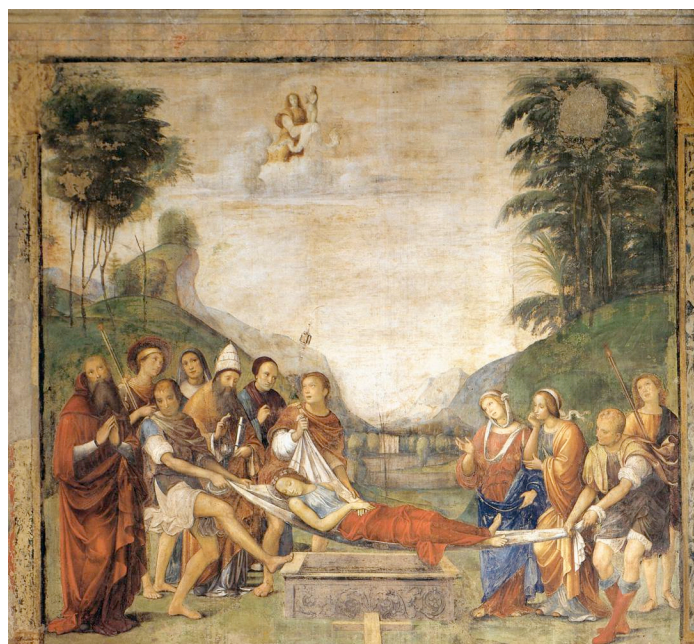


Fig. 40



Fig.41



Fig.42



Fig. 43



Fig.44



Fig.45



Fig. 46

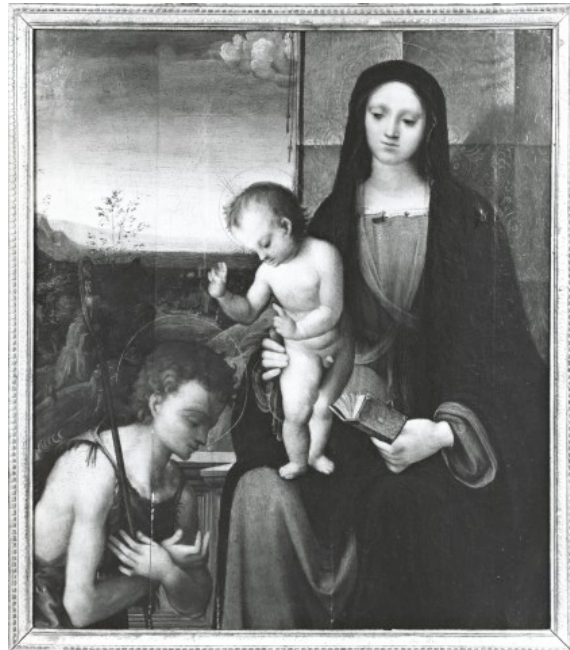


Fig. 47

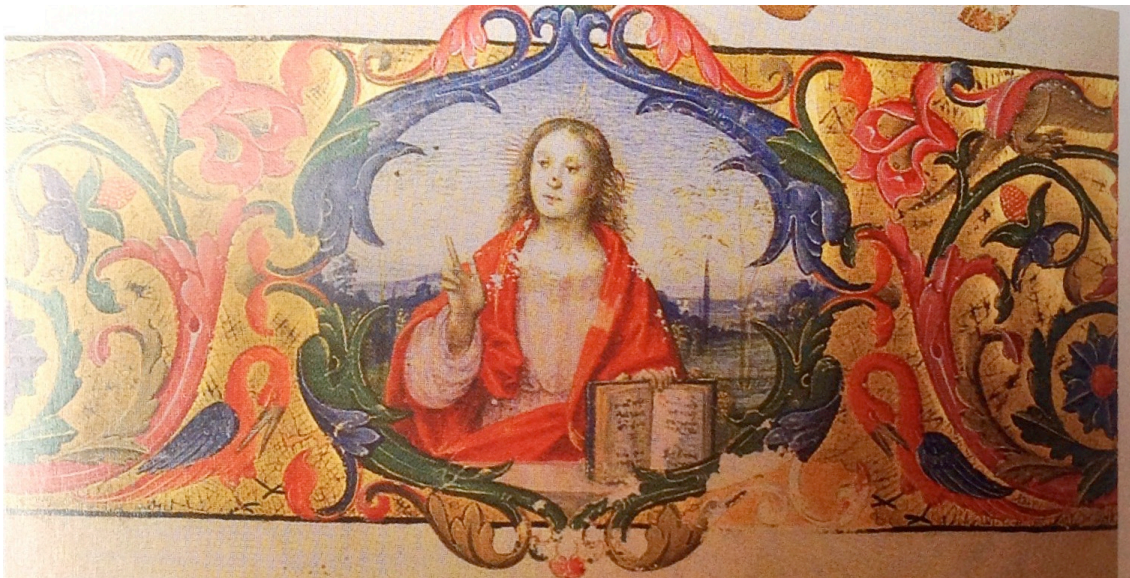


Fig. 48



Fig. 49

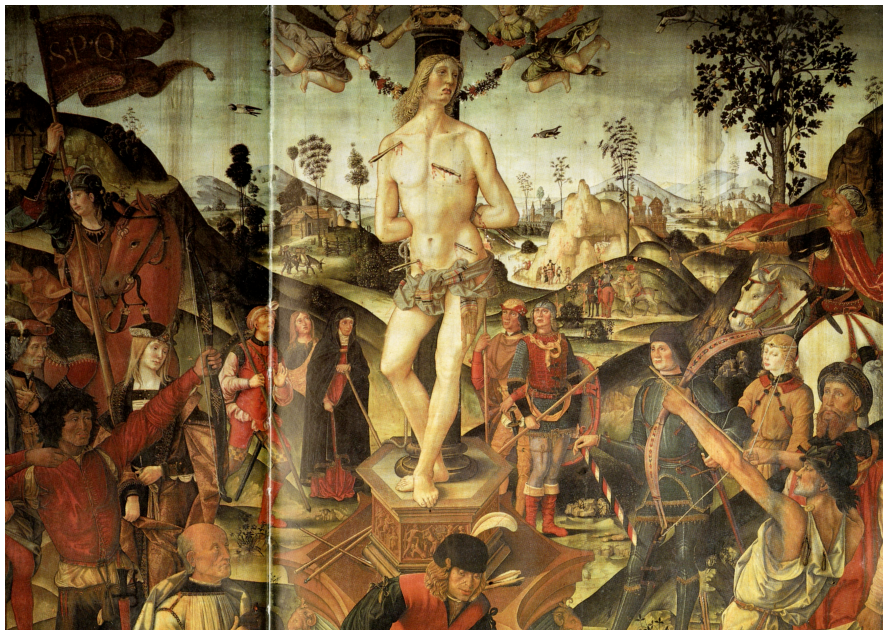


Fig. 50

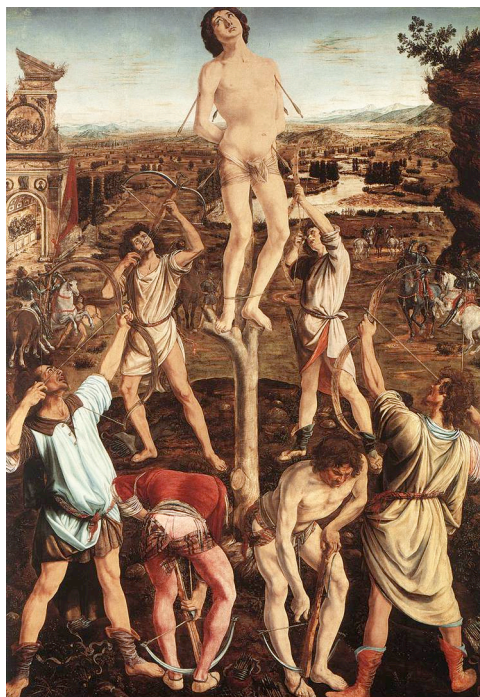


Fig. 51



Fig. 52

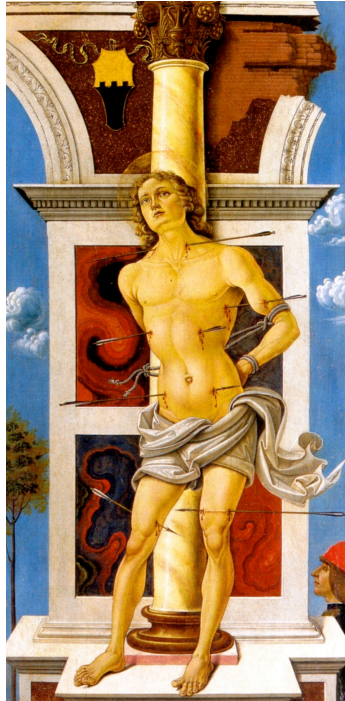


Fig. 53

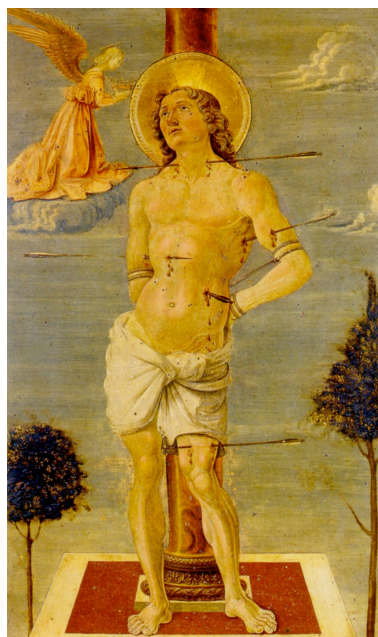


Fig. 54

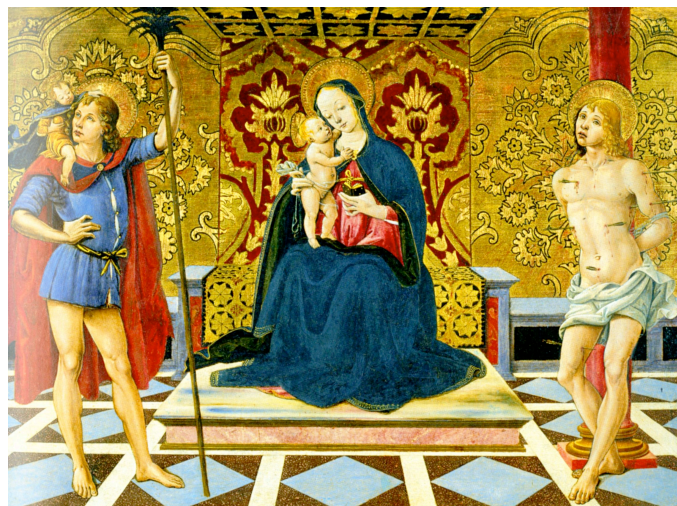


Fig. 55

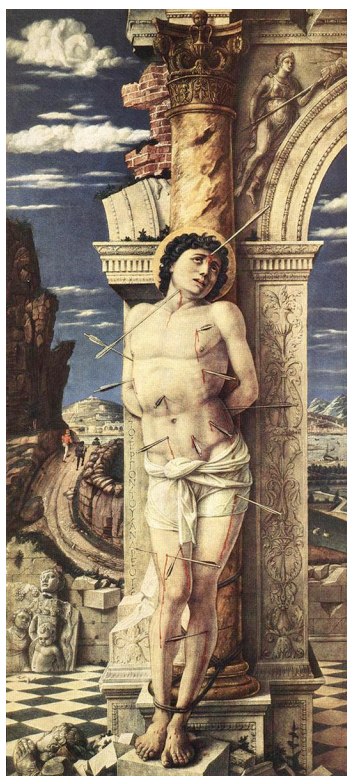


Fig. 56

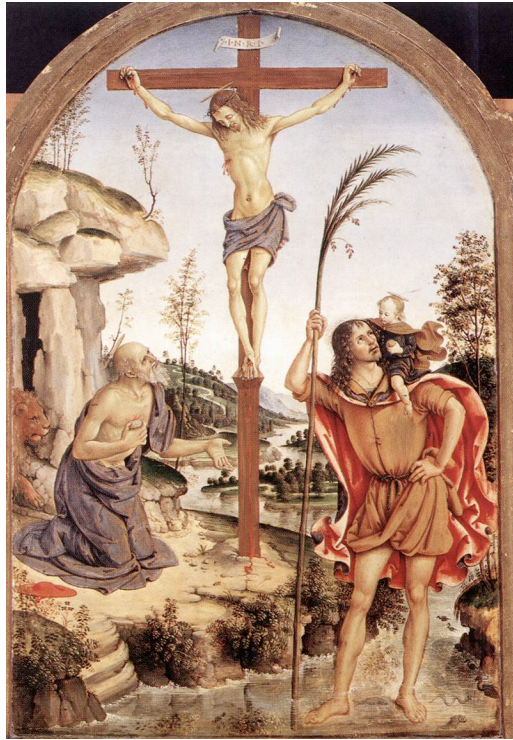


Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

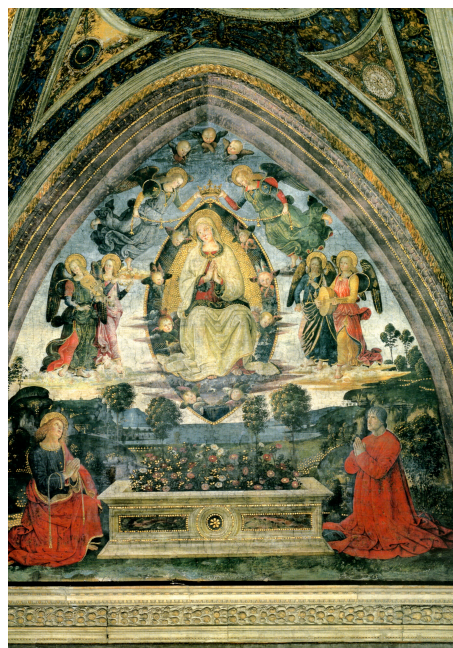


Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

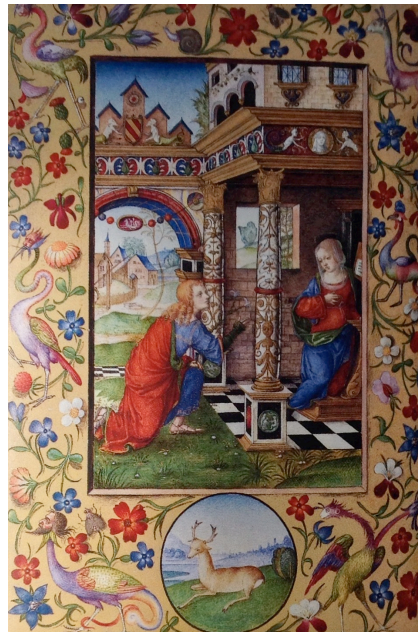


Fig. 63



Fig. 64

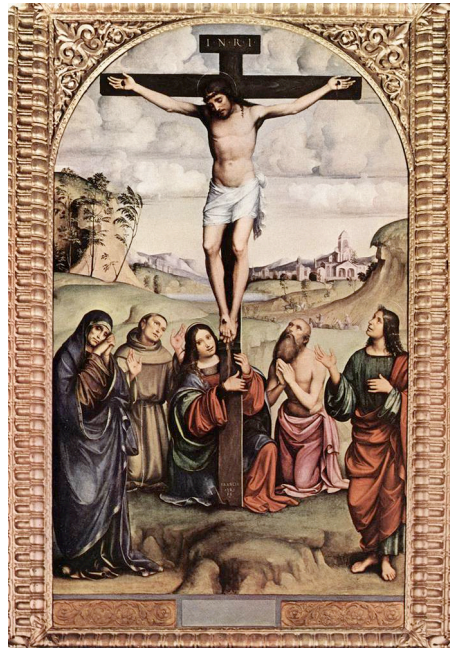


Fig. 65



Fig. 66



